Biblioteca de artă

344

Artă și gîndire

scrieri despre artă

Max Dvořák face parte dintre acele naturi problematice care, extinzîndu-și continuu orizontul cercetării, adaptîndu-și și modificîndu-și metodele de lucru în funcție de perspectivele noi ce li se deschid, se aseamănă mai curînd cu exploratorii în permanentă căutare de *terrae ignotae*, care, ele, și nu vreo formulă sau rețetă aprioric, le fixează deopotrivă calea și obiectivele de urmat. În cazul lui Dvořák schimbările de perspectivă și de metodă sînt, de la tinerețe la maturitate, spectaculoase, pendularea atît în concepție, cît și în metodă, ajunge puncte extreme, drumul parcurs fiind marcat de cotituri radicale. Numitorul comun, elementul unificator de-a-lungul atîtor transformări rămîne însă vasta cultură istorică, filosofică și literară, caracteristică generală a reprezentanților școlii vieneze de istoria artei, printre care Dvořák ocupă un loc de frunte, alături de Riegl și Wickhoff, de Julius Schlosser și de Strzygowski.

MIRCEA POPESCU

Lei 31

Max Dvořák

scrieri despre artă

Editura Meridiane

MAX DVOŘÁK

Kunstgeschichte als Geistesgeschicht
Piper Verlag, München, 192
Geschichte der Italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissanc
Piper Verlag, München, 192
Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschicht
Piper Verlag, München, 192

Toate drepturil
asupra prezentei ediții în limba român
sînt rezervate Editurii Meridian

Max Dvořák

scrieri despre artă

Traducere, cuvînt introductiv și note de
MIRCEA POPESCU

Biblioteca Universității de Arte
"George Enescu" Iași
C0011798

EDITURA MERIDIANE
București, 1983

135475
UNIVERSITATEA DE ARTE GEORGE ENESCU IAȘI Biblioteca

Pe copertă:

PIETRO LORENZETTI (cca. 1280 - 1348) — *RĂSTIGNIREA*, detaliu, frescă, cca. 1329. Assisi, Biserica inferioară.

CUVÎNT INTRODUCTIV

În studiul consacrat lui Alois Riegl, Max Dvořák, vorbind despre acei învăţaţi care nu fac de-a lungul întregii vieţi decît să-şi repete acelaşi studiu, folosind în cercetare o unică reţetă, îi asemuie cu cei ce povestesc pînă la adînci bătrîneţe despre călătoria făcută cîndva în anii tinereţii. Nici Riegl şi nici Dvořák nu sînt dintre aceştia. Naturi problematice, extinzîndu-şi continuu orizontul cercetării, adaptîndu-şi şi modificîndu-şi metodele de lucru în funcţie de perspectivele noi care li se deschid, ei se aseamănă mai curînd cu exploratorii în permanentă căutare de terrae ignotae, *care, ele, şi nu vreo formulă sau reţetă apriorică, le fixează deopotrivă calea şi obiectivele de urmat. Cel puţin în cazul lui Dvořák, schimbările de perspectivă şi de metodă sînt, de la tinereţe la maturitate, spectaculoase, pendularea atît în concepţie, cît şi în metodă merge de la o extremă la alta, drumul parcurs fiind întortocheat şi cotiturile radicale. Numitorul comun, elementul unificator de-a lungul atîtor transformări, rămîne însă vasta cultură istorică, filosofică şi literară, caracteristică generală a reprezentanţilor celor mai de seamă ai şcolii vieneze de istoria artei, printre care Dvořák se află, alături de Riegl şi Wickhoff, de Julius Schlosser şi, în ciuda refuzului lor de a-l adopta, şi de Strzygowski.*

Max Dvořák s-a născut în anul 1874 la Roudnice. Deşi s-a integrat deplin în atmosfera

vieții științifice și artistice a Vienei, el nu și-a renegat niciodată — o spune colegul și prietenul său Julius Schlosser — apartenența la naționalitatea cehă. Studiile universitare, în domeniul istoriei, și le-a făcut la Praga, continuîndu-și-le între 1895—1897 la Viena, în cadrul Institutului pentru cercetarea istorică, condus de Theodor von Sickel. Îl pregătise pentru studiul istoriei însuși tatăl său, arhivar în slujba prințului Lobkowitz. Cu o temă din această specialitate și-a luat dealtfel doctoratul. Primele lucrări publicate au drept obiect probleme ale istoriei țării sale; este demn de semnalat că, în 1896, consacra o recenzie colecției Hurmuzaki de documente privitoare la istoria românilor (vol. I—VII). În 1897 devine asistent al lui Wickhoff la universitatea din Viena, trecînd ca și acesta, și ca și Riegl, de la istorie la istoria artei, căreia i-a închinat apoi întreaga sa activitate, pe fondul însă al severei formații de istoric, de cercetător capabil să folosească și să aplice metodele riguroase elaborate de această disciplină în studierea faptelor și documentelor trecutului. În 1905, la moartea lui Riegl, preia, la propunerea lui Schlosser, care-și retrage propria sa candidatură, catedra devenită vacantă, dar care se scindează, pentru a-i face loc lui Josef Strzygowski; au coexistat astfel la universitatea vieneză două catedre și două institute de istoria artei, conduse de doi mari istorici de artă, de temperamente diferite, care i-au făcut să lucreze paralel fără a voi să colaboreze în vreun fel, deși, prin orizontul lor și prin cuprinderea vastă și inedită a problemelor, aveau destule puncte comune. O dată cu catedra lui Riegl, pe care a condus-o cu strălucire, Dvořák a preluat, tot ca o moștenire a acestuia, sarcina organizării în continuare a activității de ocrotire a monumentelor în Austria, precum și a ducerii mai departe a publicațiilor inițiate de Riegl, cărora le-a adăugat, începînd din 1906, „Topografia artistică austriacă". Între 1911—1917 a publicat volumele IV—VII ale „Corpusului manuscriselor miniate din Austria", inițiat din 1905 de Wickhoff.

La aceste cîteva repere ale vieții sale de om de știință, este necesar să adăugăm că viața sa personală a fost punctată dramatic mai întîi de moartea surorii sale iar apoi de moartea soției și că propria-i sănătate șubredă, în ciuda căreia a desfășurat, cum am văzut și cum vom arăta în continuare, o activitate complexă și de mare intensitate, i-a grăbit sfîrșitul; a murit în anul 1921, în vîrstă de numai 47 de ani. Opera sa de cercetător și de organizator al vieții științifice în domeniul său de activitate ne apare de aceea cu atît mai impresionantă; lucrările sale, împreună cu scrierile lăsate în manuscris, au format obiectul a cinci volume publicate sub îngrijirea colaboratorilor și prietenilor lui apropiați, K. Swoboda și Johannes Wilde.

S-a spus despre Dvořák că este o sinteză a lui Wickhoff și Riegl. Este adevărat că acești doi istorici de artă au fost modelele sale, spiritele sale tutelare. Tocmai pentru a arăta ce a prețuit și luat de la ei, pentru a raporta la aceste puncte de pornire evoluția lui ulterioară, am tradus, în cadrul selecției pe care o propunem cititorilor români, articolele consacrate de Dvořák lui Alois Riegl și lui Franz Wickhoff. Din prezentarea concepțiilor și operelor acestora se desprind cu claritate problemele pe care Dvořák însuși le considera de primă importanță pentru dezvoltarea disciplinei căreia i se consacrase, precum și calitățile pe care socotea că trebuie să le aibă istoricul de artă.

Principala problemă care se punea, după Riegl și, implicit, și după Dvořák, era de a găsi criteriile obiective ale evoluției istoriei artei, criterii care să transforme această disciplină dintr-un domeniu al arbitrariului speculativ într-o știință întemeiată pe cunoașterea obiectivă a faptelor istorice și pe metode riguroase de cercetare. Idealul urmărit se numea nu istoria artei, ci știința artei (Kunstwissenschaft), care să se situeze la nivelul atins de științele istorice și de științele naturii. Pentru aceasta, susține Dvořák vorbind despre Riegl, era necesar ca „pe de o parte monumentele

să fie cercetate după principiile istoriei moderne, pe de alta să fie deprinsă metoda tratării istorice a problemelor evoluției artei". Încă în 1903, cînd a publicat micul studiu plin de interes „Les Aliscans", inclus și în selecția noastră, Dvořák scria: „Arta oricărei perioade este un produs necesar al timpului și al oamenilor care au creat-o. A demonstra și explica în aspectele particulare această necesitate istorică a idealurilor artistice ale unei epoci este una din cele mai importante probleme ale istoriei artei. Nici o estetică sistematică și absolută nu se poate identifica cu dezvoltarea reală a lucrurilor".

Studiul și critica izvoarelor erau astfel postulate ca fiind baza cea mai importantă a cunoașterii și cercetării pe tărîmul istoriei artei. Erau denunțate ca pure improvizații teoriile cu caracter general, întemeiate doar pe vagi și ipotetice concluzii istorice. Dvořák admira în mod deosebit faptul că la Riegl concluziile privind evoluția istorică corespund perfect „în singurul mod admisibil din punct de vedere științific, concluziilor obiective ale cercetării speciale întreprinse, concluzii obținute pe baza unei metode istorice exacte". Această metodă eminamente inductivă pusă la baza cercetării presupune însă, ca și în domeniul arheologiei și istoriei, existența instrumentelor de lucru necesare și, în primul rînd realizarea unor corpusuri de monumente și documente. Wickhoff, Riegl și, după ei, Dvořák nu le-au susținut doar teoretic necesitatea, ci au făcut, așa cum am arătat, pași hotărîți în această direcție, inițiind primele asemenea lucrări în Austria, cărora le-au urmat, din păcate nu pretutindeni, numeroase inițiative și realizări similare, care constituie astăzi instrumente fundamentale de lucru pentru cercetătorii istoriei artei.

Erau totodată categoric combătute orice doctrine aprioristice și îndeosebi principiile estetice ce se voiau imuabile. „Dacă nu reușim", îi scria Wickhoff lui Riegl, „să înlăturăm idealurile artistice și noțiunile stilistice sacrosancte, totul rămîne doar o joacă". Fără cunoașterea empirică,

scrie Dvořák în studiul consacrat lui Wickhoff, gîndirea speculativă rămîne fără suport, este sterilă. „Totul este ca izvoarele să fie cercetate cu precizie și conștiinciozitate, ca tot ce este accidental și ar putea crea confuzii să fie eliminat, iar concluzia să fie trasă fără prejudecată".

Nu este de mirare că, în căutarea unei metodologii riguroase, care să permită identificarea și situarea precisă în timp și în spațiu a monumentelor și operelor de artă, Wickhoff în primul rînd și școala vieneză de artă în genere au apreciat atît de pozitiv contribuțiile destul de controversate la vremea lor ale lui Giovanni Morelli — alias Ivan Lermolieff — care urmărea tocmai formularea unor criterii obiective pentru atribuirea, de multe ori atît de dificilă, a picturilor vechi. Stabilirea pe baza întregului material disponibil a unor astfel de criterii obiective era considerată de Wickhoff și de Dvořák ca avînd o însemnătate hotărîtoare pentru dezvoltarea istoriei artei ca disciplină cu adevărat științifică.

Inventarierea, clarificarea și clasificarea faptelor, ca în științele naturii, li se părea în acel moment a fi singura cale spre realizarea unei „istorii genetice a problemelor artistice", a unei istorii care să nu eludeze sau desconsidere nici una din verigile evoluției, în numele „basmului umanist despre arta etern valabilă a unei epoci de aur, față de care tot ce a precedat-o a fost doar o pregătire și tot ce a urmat a fost decădere".

„Descoperirile întîmplătoare", „recunoașterile șovăielnice", interpretările unilaterale trebuiau înlocuite printr-o înțelegere fundamentată istoric pentru toate valorile artistice și momentele evoluției; valorizarea subiectiv arbitrară sau dogmatic estetică a vechilor opere de artă a fost înlocuită prin acțiunea lui Riegl și Wickhoff — scria Dvořák într-un exces de optimism — printr-o valorizare de natură istorică evolutivă.

Fapt este că, pe baza acestei concepții, Riegl, Wickhoff și Dvořák au adus contribuții decisive la reinterpretarea unor perioade pînă atunci insuficient înțelese și prețuite, cum au fost arta ro-

mană din epoca imperială (Wickhoff), arta romană tîrzie și barocul (Riegl), manierismul (Dvořák).

Riegl, spune Dvořák, postula, adîncind analiza morfologică a operelor din diverse perioade cărora le era comună acea necesitate internă pe care el o denumea stil, identitatea dintre istoria stilurilor și istoria artei și credea a fi găsit legea însăși a acestei evoluții. Optimismul acesta scientist, caracteristic secolului trecut, a fost însă depășit de Dvořák, pe care nu-l mulțumeau nici limitarea cercetării la problemele evoluției formei și nici ideea că structura însăși a evoluției este determinată de norme sau legi ale psihicului individual și colectiv, care, chiar dacă aruncau lumini noi asupra procesului istoric, înlocuiau, în ultimă instanță, un dogmatism prin altul. «Speranța de a putea deduce legi istorico-psihologice din evoluția artei — conchidea el în „Les Aliscans" — trebuie așadar să rămînă o iluzie», după cum o iluzie fuseseră și eforturile anterioare de a pune evoluția artei de acord cu o estetică absolută.

În același an 1903 apărea și una dintre lucrările sale cele mai apreciate, „Enigma artei fraților van Eyck", în care Dvořák aplica, aprofundînd-o cu un rafinament maxim, cum spune Schlosser, metoda propusă de Morelli, pentru a disocia opera lui Hubert de cea a lui Jan. Woermann consideră că analiza lui Dvořák le depășește în finețe și perspicacitate pe cele ale multor altor cercetători ai operelor fraților van Eyck.

Iată deci că dezbaterea în spirit critic a problemelor teoretice generale ale disciplinei se îmbină de pe acum la Dvořák cu capacitatea analizei aplicate, la obiect, a operelor de artă individuale, cu acel studiu critic al izvoarelor care era considerat pe bună dreptate a fi o premisă a dezvoltării și consolidării istoriei artei ca știință istorică.

Spiritul critic, o anumită doză de scepticism față de concluziile cu caracter prea general, oricît de prestigioasă ar fi fost sursa lor, rămîn într-adevăr, dincolo de toate mutațiile ce se produc în concepția lui despre artă și cultură, trăsături

definitorii ale evoluției lui spirituale. Antidogmatismul său nu este o vorbă goală; combaterea teoriilor generale, insuficient fundamentate, dar avînd pretenția să rezolve toate problemele, revine ca un leitmotiv în scrierile sale.

Lauda pe care Dvořák i-o aduce lui Riegl, pentru care rezolvarea unei probleme era departe de a închide ciclul cercetării, sugerînd dimpotrivă noi întrebări și deschizînd astfel noi perspective cercetării, lauda aceasta i se cuvine în egală măsură lui Dvořák. Înseși contradicțiile pe care specialiștii le pot detecta între concluziile diferitelor sale studii sînt o expresie a unei superioare mobilități a intelectului, a căutării înfrigurate, deschise, mergînd mereu mai în adîncime, a unor soluții atestate de fapte, care să acopere și să lumineze o arie cît mai largă de fenomene. Metoda lui nu este nici exclusiv inductivă și niciodată doar deductivă, ci mai curînd dialectică. Interdependența dintre fenomenele artistice și fundalul mai larg al istoriei și al culturii îi apare tot mai evidentă cu trecerea vremii. Analiza și sinteza se îmbină tot mai organic de-a lungul cercetărilor pe care le întreprinde și în care sînt urmărite cu subtilitate meandrele evoluției, modul în care se constituie treptat, printr-un complex proces de adaptare a vechiului la alte cerințe sociale și istorice, sinteze deschizătoare de noi drumuri. Folosind în analiza evoluției formelor, pe urmele lui Alois Riegl, sistematizarea propusă de acesta a fenomenelor vizualității în cadrul binomului haptic (tactil)- optic, Dvořák introduce în permanență nuanțele pe care le impune diversitatea infinită a aspectelor individuale, evitînd astfel schematismul și aplicarea rigidă a unor sisteme de gîndire imuabile. Îl salvează de aceasta interesul lui viu pentru specificitatea internă a proceselor artistice, pentru opera concretă de la care pornește și la care se întoarce în permanență ca la unicul suport valabil al oricăror afirmații cu caracter general.

Studiile cuprinse în ultimul volum al operelor sale — este vorba de „Pictura catacombelor", „Idealism și naturalism în sculptura și pictura go-

tică", „Schongauer și pictura neerlandeză", „Apocalipsul lui Dürer", „Cu privire la premisele istorice ale romanismului neerlandez", „Pieter Bruegel cel Bătrîn" și „Despre El Greco și despre manierism", redactate toate în ultimii ani ai vieții — au fost publicate sub un titlu ce exprimă în esență orientarea sa ultimă și, dincolo de toate rezervele ce se pot face, cea mai fertilă. Viziunea dihotomică se transferă acum din planul formelor, al morfologiei stilurilor, în cel, oricum mai înalt, al marilor mișcări ale gîndirii. Binomul folosit pentru caracterizarea contradicțiilor ce duc la soluții și concepții noi în artă și în cultură devine acum opoziția dintre spiritualism și naturalism (înțeles ca tendință de apropiere de adevărul concret al naturii). În studiul consacrat artei paleocreștine, dar mai ales în cel privitor la pictura și sculptura gotică, pe acest binom se axează întreaga cercetare și argumentare, în scopul căreia sînt mobilizate, alături de mărturiile pe care le constituie operele și monumentele artistice, documente literare și filosofice, expresii ale controverselor care au animat viața spirituală a epocilor respective și din care s-au născut o artă și cultură ce nu sînt doar prelungiri întîrziate și minore ale antichității, ci fenomene funciarmente noi, de o importanță și o semnificație egală cu cele mai de seamă momente ale istoriei artei și culturii.

Un discipol și admirator al său, Hans Sedlmayr, nu se arată totuși convins de argumentația din „Pictura catacombelor", considerînd că este vorba în acest caz de o manifestare lipsită de originalitate, de un fenomen de declin al picturii romane din epoca ei de glorie. În schimb însă, marele bizantinolog V. I. Lazarev, referindu-se la același studiu, scrie că „Dvořák a demonstrat cu strălucire faptul că în frescele din catacombe încep să se definească trăsăturile caracteristice ale unui stil nou. Spațiului tridimensional îi ia locul o suprafață abstractă; relațiilor reale dintre corpuri li se substituie raporturi pur simbolice; figuri imateriale se profilează ca umbre diafane și ușoare desprinse de

lume și de tot ce e pămîntesc. În cursul dezvoltării succesive a artei paleocreștine, principiul spiritualist care, ca în clasicismul tîrziu, se întemeiază pe un dualism rigid al trupului și sufletului, capătă o importanță tot mai mare". Adeziunea lui Lazarev la punctele de vedere ale lui Dvořák este, după cum se vede, deplină.

Celălalt studiu, de mai mare amploare, „Idealism și naturalism în pictura și sculptura gotică", a fost deasemenea apreciat ca o contribuție științifică de primă importanță. Hans Tietze merge pînă la a-l considera „o piatră de hotar în evoluția disciplinei noastre". „Cărțulia aceasta", scrie la rîndul său Julius Schlosser, „a stîrnit o vîlvă extraordinară, situîndu-l pe autorul ei în primele rînduri ale istoricilor germani de artă".

O dată mai mult Dvořák respinge în preambulul acestui studiu teoriile generale, oricît de strălucit formulate, cum era cazul cu cea propusă de Worringer pentru gotic, o dată mai mult se declară adeptul unei concepții despre opera de artă ca fenomen istoric, supus mutațiilor determinate de condițiile în continuă schimbare ale vieții sociale. „Numai pe baza înțelegerii clare a particularităților istorice determinate ale „conceptelor fundamentale" în diferite zone și epoci — scrie el — se poate găsi, depășindu-se ideile nebuloase despre o artă în sine, drumul spre înțelegerea istorică a fenomenelor artistice din trecut". Argumentația folosită de Dvořák pune poate, un accent excesiv pe textele oferite de patristică — este adevărat insuficient studiate în acest context de predecesorii săi — ca și pe disputele filosofice medievale, dar nu lasă în afara discuției aspecte la fel de importante ale culturii și ale problematicii sociale a acestei epoci. Părăsind formalismul estetic exclusiv, evocînd mai ales fundalul plin de contradicții pe care se desfășoară și care condiționează evoluția concepției despre forma artistică și despre rosturile însești ale artei, Dvořák știe, datorită vastei sale culturi și capacității sale de a îmbina studiul morfologic al fenomenelor artistice cu cel semantic, să evite apriorismele filoso-

fice și psihologice și totodată să nu piardă din vedere trăsăturile specifice ale creației artistice. Este însă o performanță rară, pe care epigonii săi nu au mai putut-o realiza, naufragiind pe nisipurile înșelătoare ale unor generalități doar vag corelate cu structura internă a operei de artă. Nici Dvořák nu a putut dealtfel ocoli acest risc pe întreg parcursul demonstrației; unele digresiuni cam aride și nu întotdeauna îndeajuns de convingătoare abat prea mult gîndurile și privirile de la obiectul concret al cercetării. Urmărită însă în toată desfășurarea ei dialectică, argumentația reușește să pună în lumină modul în care, după conceptul antic despre frumosul pur fizic și după conceptul creștin timpuriu despre frumosul pur psihic, a apărut concepția nouă despre frumosul psihofizic. Astfel rezumă Wl. Tatarkiewicz concluziile studiului lui Dvořák. Arta medievală, care la început s-a îndepărtat de realitate, se întoarce în cele din urmă la ea, după ce o transformase și o spiritualizase. Biruința naturalismului a făcut ca semnificația artistică să nu mai fie căutată în subordonarea fenomenelor reale față de o ordine supranaturală, ci exclusiv în realitatea însăși. Este într-adevăr admirabil modul în care Dvořák surprinde și caracterizează fazele acestei evoluții, de la primele breșe care se produc în citadela aparent inexpugnabilă a idealismului religios pînă la realizarea deplină a unei noi sinteze, a unei arte care, îmbogățindu-se cu toate datele realității, le transfigurează și le umple de o intensă viață lăuntrică.

Dar numele lui Dvořák rămîne mai ales legat de reinterpretarea manierismului. Deși adoptase, în ultima perioadă a activității sale, teoria și chiar terminologia propusă de Dilthey pentru domeniul culturii — disjuncția dintre științele naturii și cele ale spiritului, „trăirea" (das Erlebnis) ca mijloc de înțelegere a fenomenelor de ordin spiritual —, într-un punct, dealtfel esențial, Dvořák rămîne credincios ideilor evoluționismului împrumutate din sfera științelor naturii și anume în ce privește necesitatea studierii obiective, fără prejudecăți și în afara oricăror dogme teoretice și estetice, a tu-

turor fazelor care au jalonat dezvoltarea vieții artistice din cele mai vechi timpuri pînă în epoca modernă. În spiritul întregii sale argumentații anterioare, el descoperă astfel în creația artistică din ultimele două treimi ale secolului al XVI-lea, elemente pe care nu le relevase nimeni pînă atunci și care i se par atît de importante, încît îndrăznește să facă afirmația că, mai mult chiar decît secolul al XV-lea, această perioadă are „o însemnătate constitutivă pentru întreaga epocă modernă". Este evident că experiența artei și culturii epocii sale — epoca unor puternice seisme, a răsturnării multor valori și certitudini, epoca unor mari tensiuni între ideea de frumos și expresiv — a avut un rol important în această înțelegere nouă, surprinzătoare în acel moment, a unei faze considerate îndeobște minore, de tranziție, între Renaștere și creațiile reprezentative ale barocului. Nu o dată Dvořák, ca de altfel și alți mari istorici de artă, extrapolează fenomene contemporane și chiar termeni ce le definesc pentru a caracteriza momente din trecutul uneori foarte îndepărtat. Ca și Wickhoff, el a putut vorbi despre impresionismul picturii romane din epoca imperială și, mai apoi, al celei paleo-creștine. În „Schongauer și pictura neerlandeză" ni se relatează despre „secesiunea" ce s-a produs în secolul al XV-lea și care a opus generația tînără celei vîrstnice. Procedeul nu este doar licit, și nici numai sugestiv, ci perfect întemeiat atunci cînd este vorba pe de o parte de trăsături general omenești și pe de alta de asemănări istorice esențiale între epocile, oricît de îndepărtate între ele, luate în discuție.

În ce privește manierismul, Dvořák vede în el, analizînd creațiile tîrzii ale lui Michelangelo, opera lui Bruegel, El Greco și Tintoretto, momentul cu care începe de fapt arta modernă. Viziunea dihotomică a lui Dvořák se manifestă și aici. După el, este vorba în esență de înlocuirea obiectivismului Renașterii cu un subiectivism și psihocentrism fără limită, de un avînt extraordinar al imaginației, „de plenitudinea neîngrădită a gîndurilor și sentimentelor care rup toate lanțurile".

Caracteristicile propuse de Dvořák pentru manierism sînt, dacă le acceptăm, în mod izbitor valabile și pentru tendințele cele mai actuale ale artei. Faptul că centrul de greutate s-a deplasat de la obiect la subiect „a dus la dispariția caracterului unitar al evoluției, la o uriașă mobilitate și diversitate a năzuințelor... Fantezia a căpătat aripi, ea stă mai presus de lucruri și le interpretează în sensul ei. La același artist întîlnim realismul extrem și abstracția cea mai pură. Amîndouă nu mai sînt legi absolute, țeluri ultime, ci doar mijloace de exprimare pentru ceea ce artistul are de spus".

În eseul „Despre El Greco și despre manierism", evocarea înfruntării între tendințele contrarii se face în termeni ce par și mai mult a fi desprinși din zbuciumul și convulsiile anilor în care Dvořák și-a așternut pe hîrtie aceste gînduri. „Ni se oferă — scrie el — spectacolul unei perturbări uriașe... un amestec pestriț de vechi și nou; mergînd în direcții diferite, filosofii, literații, învățații și oamenii politici, și nu mai puțin artiștii își caută noi cîrje și noi obiective, artiștii de exemplu în virtuozitate și în noi abstracții formale... Tematica se lărgește în toate direcțiile, pe măsura nevoii resimțite de artiști de a stîrni interesul, de a sublinia originalitatea și caracterul subiectiv al atitudinii lor față de lume".

Dualismul ireductibil al concepției lui Dvořák, exaltările maniheiste își găsesc expresia în pasajele ultime ale eseului mai sus amintit, în care diatriba împotriva materialismului se înscrie de fapt în critica acerbă făcută de mulți scriitori și artiști din vremea lui societății dominate de năzuința spre achiziții nemăsurate de bunuri materiale, de idolatria progresului tehnic în sine, de renunțarea la idealuri și aspirații mai înalte. Dincolo de asemenea formulări simplificatoare, Dvořák este conștient de complexitatea și eterogenitatea fenomenelor pe care încearcă să le definească, de tendințele divergente ce se manifestă în cadrul lor — de la spiritualismul exacerbat al lui El Greco la realismul filosofic, panteist al lui Bruegel.

Deși, datorită și morții sale premature, nu a

putut duce mai departe analiza și sinteza tuturor acestor tendințe, intuiția lui a fost deschizătoare de drumuri, a inițiat o dezbatere care s-a amplificat continuu asupra aspectelor ce leagă manierismul, considerat a fi o constantă a artei europene, de expresionism înainte de toate și de arta secolului nostru în genere. În studiul despre El Greco Dvořák vorbește textual despre „arta expresiei" (Ausdruckskunst), *iar afinitățile lui cu expresionismul sînt atestate și de prietenia dintre el și Kokoschka; ultimul său articol din 1921 este consacrat unui ciclu grafic al acestui artist și încearcă să definească coordonatele viziunii expresioniste în raport cu cea impresionistă.*

Interesul, am spune, filosofic al lui Dvořák pentru marile mișcări ale gîndirii, pentru probleme dintre cele mai dificile ale istoriei artei, pentru desprinderea sensurilor lor multiple, capacitatea lui cu totul remarcabilă de a înscrie rezultatele cercetării din acest domeniu în contextul mai larg al istoriei și vieții spirituale l-au făcut, se pare, pe Wickhoff să-și exprime la un moment dat regretul că discipolul și prietenul său nu a devenit, în loc de istoric de artă, istoric al culturii. Meritul incontestabil al lui Dvořák este tocmai de a fi încercat, cu o temeritate susținută de temeinica lui pregătire în domeniile cele mai diverse, să fie și una și alta. Așa se face că plăcerea „naivă", cum o califică unul din elevii săi, Otto Benesch, în fața operei de artă — semn distinctiv al vocației autentice — nu rămîne niciînd la nivelul simplei delectări sau al analizei pur morfologice și stilistice a acesteia, ci o integrează într-un sistem de semnificații mai amplu, într-o problematică ce depășește întotdeauna caracterul imediat și constatările empirice.

Studiul meticulos, riguros, se asociază astfel la Dvořák cu zborul îndrăzneț al gîndirii și al imaginației. Chiar dacă ele nu se contopesc întotdeauna în sinteze absolut convingătoare, rezultatele inedite obținute în atîtea direcții, problemele rezolvate ca și cele puse în discuție, orizonturile noi

deschise cercetării și interpretării operei de artă,

înțeleasă ca una din expresiile cele mai înalte și mai încărcate de sensuri ale istoriei și ale spiritului uman, logica strînsă a demonstrației și intuiția clarvăzătoare sînt tot atîtea merite ale lui Max Dvořák, deopotrivă mare istoric de artă și remarcabil istoric al culturii. Nu putem decît nădăjdui că selecția amplă din lucrările sale oferită acum specialiștilor și iubitorilor de artă de Editura „Meridiane" va demonstra cu suficientă elocvență importanța contribuției adusă de Dvořák la înțelegerea unora dintre cele mai complexe și semnificative momente și personalități ale istoriei artei din toate timpurile.

MIRCEA POPESCU

ALOIS RIEGL*

În ziua de 17 iunie 1905 a murit la Viena conservatorul general al Comisiei centrale pentru monumentele istorice și de artă, consilierul aulic Alois Riegl. El și-a cîștigat în ce privește ocrotirea monumentelor în Austria merite nepieritoare, pentru care se cuvine să-i exprimăm în acest omagiu postum întreaga gratitudine.

Este necesar să ne rememorăm opera de o viață a lui Riegl, dacă vrem să înțelegem activitatea desfășurată de el pentru reorganizarea protecției monumentelor în Austria, căci nu ca birocrat și nici ca artist practicant s-a consacrat Riegl studiului problemelor teoretice și sarcinilor practice ce decurgeau din atitudinea timpului său față de vechile monumente, ci în calitate de cercetător care, tocmai datorită acestei calități, a știut să le fixeze noi obiective și să le atribuie o însemnătate nebănuite pînă atunci. El a fost *primul* care a înțeles însemnătatea cultului modern pentru monumente în sensul lui universal-istoric și care a tras de aici consecințele necesare. Chiar dacă aceasta ar fi fost singura înfăptuire a vieții sale, ar trebui să-l numărăm printre spiritele de frunte ale vremii noastre. A murit tînăr și totuși ar fi cu neputință să-i epuizăm activitatea în acest omagiu retrospectiv atît a fost

* Studiul este inclus în volumul: Max Dvořák *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, Piper Verlag, München, 1929

ea de bogată. Întreaga sa operă are o evoluție unitară, pe care mi se pare imperios necesar să o prezint, pentru că ea stă nu numai la baza intervenției sale în problemele și sarcinile ocrotirii monumentelor, ci ne arată mai limpede decît orice altceva ce pierdere a însemnat moartea lui Riegl[1].

Depășirea orientării spre istoria culturii în istoria artei

Riegl s-a născut la 14 ianuarie 1858 în orașul Linz. A fost crescut de tatăl său, funcționar la o fabrică de tutun, într-un spirit neobișnuit de serios, nu a primit cît a fost copil nici o jucărie, dar la patru ani știa perfect să scrie și să citească. Toate acestea nu puteau să nu-i influențeze dezvoltarea. Căci, oricît de plin de umor și de speranță a fost Riegl chiar în clipele cele mai grele ale vieții sale, una din trăsăturile principale ale ființei sale a fost seriozitatea aproape sacră, cu care s-a străduit să cerceteze toate problemele care-l preocupau, chiar pe cele mai neînsemnate, în cauzalitatea lor cea mai profundă, întotdeauna sub specie aeternitatis, seriozitate care l-a făcut să nu dea înapoi în fața consecințelor ultime celor mai îndrăznețe. Tatăl său a fost mutat la Krems, apoi la Zablotów în Galiția, unde a murit în anul 1873. Familia a revenit după aceea la Linz, unde Riegl și-a încheiat studiile gimnaziale începute la gimnaziile poloneze din Kolomea și Stanislaw. Bacalaureatul și l-a luat la vîrsta de 16 ani la Kremsmünster. Potrivit dorinței tutorelui său inflexibil, trebuia să devină jurist; abia după doi ani s-a putut totuși consacra studiilor de care se simțea atras. Voia pe atunci să studieze filosofia și istoria universală, dar a renunțat și la ele. Mai bine zis, a renunțat la profesorii pe care i-a avut, nu la vocația sa. Cum ar fi putut un spirit cutezător să fie mulțumit de variațiile sterile ale lui Zimmermann[2] pe teme ale filosofiei, încă de pe atunci învechite, ale lui Herbart[3] sau de polihistorismul mecanic al lui Büdinger? Dacă în scrierile lui Riegl există vreo urmă

lăsată de acești profesori, ea își găsește expresia în negarea directă a doctrinei și metodei lor. S-a putut în repetate rînduri constata că, în anii lor de studii, cercetătorii talentați se îndreaptă spre acea ramură a științei lor, care a înregistrat progresele cele mai remarcabile. În disciplinele istorice acesta era cazul la Viena, în anii '70 și '80, fără îndoială cu cercetarea istoriei medievale, așa cum era predată și realizată la Institutul pentru cercetarea istorică austriacă. Există astăzi unii care privesc de sus la științele istorice auxiliare și încearcă să prezinte practicarea lor drept o joacă inutilă a unei specializări mioape și simpliste. Ei dovedesc prin aceasta doar că n-au nici o idee despre dezvoltarea științelor umaniste moderne și despre însemnătatea pe care o are pentru această dezvoltare cercetarea exactă a izvoarelor, întemeiată în primul rînd pe principiile metodice ale disciplinelor istorice auxiliare. În contrast cu modul pragmatic, mai mult literar decît științific, în care se scria înainte istoria, la acel institut cercetătorii învățau să privească fenomenele istorice din punct de vedere pur istoric, ca verigi ale unei serii de fenomene determinate în timp și în spațiu, așa cum în științele naturii acest principiu era de multă vreme aplicat. Nicăieri nu puteau fi în acea vreme mai bine învățate aceste principii ale cercetării științifice decît la școala lui Sickel[4]. Orice ezitare a lui Riegl încetează cînd, în 1881, după ce Fanta îi atrăsese atenția asupra Institutului pentru cercetarea istorică austriacă, devine membru al acestui institut. El se consacră cu mare rîvnă, ca membru al institutului și mai tîrziu ca bursier la Roma, studiilor istorice, al căror rezultat a fost și publicarea unei cercetări despre falsificările lui Cecarelli*. Acești ani de studiu al istoriei au fost pentru Riegl mai mult decît un simplu fapt biografic. Am cunoscut puțini oameni pentru care problemele generale ale teoriei cunoașterii, aplicate la știința de care se ocupă, probleme esențiale de altfel pen-

* „Mitteilungen des Institutes für österr. Geschichtsforschung", XV p. 193 și urm.[5]

ea de bogată. Întreaga sa operă are o evoluție unitară, pe care mi se pare imperios necesar să o prezint, pentru că ea stă nu numai la baza intervenției sale în problemele și sarcinile ocrotirii monumentelor, ci ne arată mai limpede decît orice altceva ce pierdere a însemnat moartea lui Riegl[1].

Depășirea orientării spre istoria culturii în istoria artei

Riegl s-a născut la 14 ianuarie 1858 în orașul Linz. A fost crescut de tatăl său, funcționar la o fabrică de tutun, într-un spirit neobișnuit de serios, nu a primit cît a fost copil nici o jucărie, dar la patru ani știa perfect să scrie și să citească. Toate acestea nu puteau să nu-i influențeze dezvoltarea. Căci, oricît de plin de umor și de speranță a fost Riegl chiar în clipele cele mai grele ale vieții sale, una din trăsăturile principale ale ființei sale a fost seriozitatea aproape sacră, cu care s-a străduit să cerceteze toate problemele care-l preocupau, chiar pe cele mai neînsemnate, în cauzalitatea lor cea mai profundă, întotdeauna sub specie aeternitatis, seriozitate care l-a făcut să nu dea înapoi în fața consecințelor ultime celor mai îndrăznețe. Tatăl său a fost mutat la Krems, apoi la Zablotów în Galiția, unde a murit în anul 1873. Familia a revenit după aceea la Linz, unde Riegl și-a încheiat studiile gimnaziale începute la gimnaziile poloneze din Kolomea și Stanisław. Bacalaureatul și l-a luat la vîrsta de 16 ani la Kremsmünster. Potrivit dorinței tutorelui său inflexibil, trebuia să devină jurist; abia după doi ani s-a putut totuși consacra studiilor de care se simțea atras. Voia pe atunci să studieze filosofia și istoria universală, dar a renunțat și la ele. Mai bine zis, a renunțat la profesorii pe care i-a avut, nu la vocația sa. Cum ar fi putut un spirit cutezător să fie mulțumit de variațiile sterile ale lui Zimmermann[2] pe teme ale filosofiei, încă de pe atunci învechite, ale lui Herbart[3] sau de polihistorismul mecanic al lui Büdinger? Dacă în scrierile lui Riegl există vreo urmă

lăsată de acești profesori, ea își găsește expresia în negarea directă a doctrinei și metodei lor. S-a putut în repetate rînduri constata că, în anii lor de studii, cercetătorii talentați se îndreaptă spre acea ramură a științei lor, care a înregistrat progresele cele mai remarcabile. În disciplinele istorice acesta era cazul la Viena, în anii '70 și '80, fără îndoială cu cercetarea istoriei medievale, așa cum era predată și realizată la Institutul pentru cercetarea istorică austriacă. Există astăzi unii care privesc de sus la științele istorice auxiliare și încearcă să prezinte practicarea lor drept o joacă inutilă a unei specializări mioape și simpliste. Ei dovedesc prin aceasta doar că n-au nici o idee despre dezvoltarea științelor umaniste moderne și despre însemnătatea pe care o are pentru această dezvoltare cercetarea exactă a izvoarelor, întemeiată în primul rînd pe principiile metodice ale disciplinelor istorice auxiliare. În contrast cu modul pragmatic, mai mult literar decît științific, în care se scria înainte istoria, la acel institut cercetătorii învățau să privească fenomenele istorice din punct de vedere pur istoric, ca verigi ale unei serii de fenomene determinate în timp și în spațiu, așa cum în științele naturii acest principiu era de multă vreme aplicat. Nicăieri nu puteau fi în acea vreme mai bine învățate aceste principii ale cercetării științifice decît la școala lui Sickel[4]. Orice ezitare a lui Riegl încetează cînd, în 1881, după ce Fanta îi atrăsese atenția asupra Institutului pentru cercetarea istorică austriacă, devine membru al acestui institut. El se consacră cu mare rîvnă, ca membru al institutului și mai tîrziu ca bursier la Roma, studiilor istorice, al căror rezultat a fost și publicarea unei cercetări despre falsificările lui Cecarelli*. Acești ani de studiu al istoriei au fost pentru Riegl mai mult decît un simplu fapt biografic. Am cunoscut puțini oameni pentru care problemele generale ale teoriei cunoașterii, aplicate la știința de care se ocupă, probleme esențiale de altfel pen-

* „Mitteilungen des Institutes für österr. Geschichtsforschung", XV p. 193 și urm.[5]

tru orice știință, să fi fost, ca la Riegl, dintru început atît de categoric, sursa și scopul creației științifice. Constituie un nou crez al fostului elev al lui Büdinger[6], cuvintele pe care le citim pe prima pagină tipărită a lui Riegl și anume că polihistorismul singur nu mai este îndeajuns pentru rezolvarea unor probleme pe care nu le poate aborda, fără să-și irosească zadarnic eforturile și timpul, decît specialistul format în mod științific. La o asemenea școală s-au precizat, cum vom vedea, metoda de cercetare, tendința și conținutul tuturor operelor de mai tîrziu ale lui Riegl.

În cursul anilor petrecuți la acest Institut, Riegl s-a îndreptat spre istoria artei. Chiar dacă pentru aceasta va fi existat vreun îndemn din afară, sigur este că pe de o parte o înclinație estetică profundă și pe de alta plăcerea orizonturilor largi, a considerațiilor psihologice și de istorie universală l-au dus de la cercetarea izvoarelor istorice la un domeniu care corespundea mai bine acestei laturi a spiritului său. Ce influență a avut în această privință asupra lui Riegl Thausing[7], profesorul de istorie de pe atunci de la Institutul pentru cercetarea istorică austriacă, n-aș putea spune; în lucrările lui Riegl sînt puține elemente care ar putea indica o înrîurire a lui de către Thausing iar efortul comun de a trata istoria artei după legile metodei istorice obiective își are mai curînd originea în apartenența la aceeași școală istorică, decît în înrîurirea lui Thausing. Este ceea ce dovedește și prima cercetare mai importantă de istoria artei a lui Riegl. Este vorba de un studiu consacrat ilustrației calendarelor medievale, care a apărut în „Mitteilungen des Institutes für österreichische Geschichtsforschung"*. Este un studiu cu totul remarcabil și semnificativ. Riegl urmărește aici evoluția anumitor imagini calendaristice în arta antică și în evul mediu și ajunge la con-

* Vol. X. 1. În același context cu studiul sus amintit au apărut și studiile *Ein angiovinisches Gebetbuch in der Wiener Hofbibliothek* (ibidem, VIII, 3) și *Die Holzkalender des Mittelalters und der Renaissance* (ibid., XI)[8]

cluzia că, pînă în secolul al X-lea, s-au păstrat aceleași compoziții tipice, care însă au fost înlocuite cu altele noi în secolul al XI-lea. Pentru a înțelege importanța acestui studiu trebuie să ne rememorăm stadiul în care se afla în acel moment istoria artei. În întreaga literatură consacrată în vremea aceea problemelor de istorie a artei se pot distinge încă cele trei mari orientări principale care se dezvoltaseră la mijlocul secolului și pe care le putem numi orientarea spre istoria culturii, orientarea spre dogmatismul estetic și orientarea spre dogmatismul istoric. Este de ajuns să-i numim pe Schnaase[9], Semper[10] și Burckhardt pentru a caracteriza aceste trei orientări. Prima își avea sursa în romantism și cercetarea istoriei vechi a patriei și se mulțumea să înfățișeze în sinopsisuri cronologice viața culturală și artistică a trecutului; a doua, a cărei origine trebuie căutată în aplicarea naivă a teoriilor raționaliștilor englezi la noile aspirații culturale, încerca să explice nașterea și evoluția artei prin legi mecanice; cea de-a treia, la leagănul căreia au stat autoelogierea umaniștilor, doctrina clasicismului și religia ideii absolute a lui Hegel, privea istoria artei din punctul de vedere al unor valori preexistente, veșnice. Se adăuga la toate acestea arheologia paleocreștină, a cărei metodă exegetică se mișca în ceea ce privește conexiunile istorice într-un permanent circulus vitiosus.

Cît de mare a fost progresul științific general marcat de primul studiu al lui Riegl față de tipul curent pe atunci de cercetare a istoriei culturii, se poate vedea din comparația cu lucrarea lui Springer asupra ilustrației medievale a psaltirii, apărută cu cîțiva ani înainte și care trata o temă similară. Springer[11] încerca în această lucrare să reveleze, pe baza unui singur manuscris, o mare artă națională, necunoscută pînă atunci, fără să facă efortul de a determina cu exactitate, folosind întregul material adunat, situația istorică a acestui manuscris. Iată de ce, oricît de ingenioase în sine, considerațiile sale s-au dovedit nefondate și au fost repede depășite. Și aceasta cu toate că Springer era format la

o şcoală ştiinţifică incomparabil mai bună decît a altor confraţi ai săi din această specialitate. Aşa cum îşi făceau deducţiile logice teologii din epoca Reformei, şi istoricii de artă din acea vreme, şi în multe cazuri situaţia nu este nici astăzi alta, recurgeau la metoda istorică numai pentru elementele accesorii, biografice şi de istoria culturii, fără să le aplice însă, tot aşa cum procedau şi teologii de care vorbeam cu adevărurile fundamentale, la materia propriu-zisă a specialităţii lor, lăsată mai departe, ca şi pînă atunci, în seama „gîndirii şi ştiinţei pure". Pentru ca istoria artei să înceteze a fi un domeniu al arbitrariului speculativ, era însă necesar pe de o parte ca monumentele să fie cercetate şi definite după principiile criticii istorice moderne, *pe de alta să fie deprinsă metoda tratării istorice a problemelor evoluţiei artei.* Riegl şi-a îndreptat din capul locului eforturile în special spre această ultimă sarcină, care a rămas, înaintea oricăror altora, determinantă pentru cercetările sale. Primul său studiu ne arată clar de unde a venit impulsul în această direcţie. Ca şi în cercetarea unor documente din evul mediu, în acest studiu al său monumentele sînt examinate din antichitate şi pînă în evul mediu tîrziu, în corelaţia lor, ca elemente ale unei serii unitare. Ni se demonstra astfel în chip strălucit cum pot fi folosite problemele *iconografice,* studiate cu exactitate ştiinţifică, în cadrul cercetării evoluţiei generale a artei. A trebuit să subliniem toate acestea pentru că, spre deosebire de mulţi alţi cercetători care tratează istoria problemelor artistice, devenită de atunci modă, ca odinioară esteţii şi istoricii culturii, doar ca argument pentru teoriile lor generale întemeiate pe vagi şi ipotetice concluzii istorice, la Riegl, dimpotrivă, concluziile privind evoluţia istorică corespund perfect, cum vom vedea şi mai departe, în singurul mod admisibil din punct de vedere ştiinţific, limitelor şi concluziilor obiective ale cercetării speciale întreprinse, aceste concluzii fiind aşadar obţinute pe baza unei metode istorice exacte. Cum a adîncit Riegl de la lucrare la lucrare această metodă aplicînd-o la istoria artei şi

cum, tocmai pe această cale, a reuşit să dea istoriei artei treptat, într-o admirabilă gradaţie, un nou conţinut, acesta este *nu numai conţinutul cel mai important al întregii sale opere ştiinţifice,* ci şi unul din fenomenele cele mai remarcabile din istoria ştiinţelor istorice moderne.

Nu mai puţin interesante au fost rezultatele concrete ale studiului susmenţionat. Prezentate modest şi fără nici o generalizare, ele au deschis de fapt privirilor noastre orizonturi noi în problema continuităţii evoluţiei artistice în antichitate şi evul mediu trecînd prin epoca migraţiilor popoarelor şi au precizat pentru prima dată momentul real în care a început epoca artei moderne, cu o justeţe care este astăzi tot mai deplin recunoscută. Ceea ce nu putea găsi în vechiul polihistorism, Riegl a găsit pe calea cercetării exacte şi anume mari corespondenţe pe planul istoriei universale. Vom vedea cum a ştiut şi în această direcţie să-şi dezvolte continuu, pînă la capătul vieţii, programul ce i s-a revelat în această primă lucrare.

Depăşirea orientării spre dogmatismul estetic în istoria artei

În anul 1886 a intrat ca voluntar în Muzeul austriac pentru artă şi industrie; un an mai tîrziu, el a fost numit conservator adjunct şi însărcinat cu administrarea secţiei de textile, funcţie în care a rămas timp de unsprezece ani. Nu este aici locul să înşirăm meritele pe care şi le-a cîştigat în legătură cu colecţiile acestui muzeu. Pentru cariera sa ştiinţifică această funcţie a fost importantă, pentru că preocupările sale muzeale l-au îndreptat spre domenii care i-au furnizat temele principale ale lucrărilor sale de mai tîrziu. Vom vedea în curînd că acest lucru a însemnat pentru el mai mult decît un nou domeniu de cercetare. Istoria ornamentului este cea de care se va ocupa de acum încolo cu precădere. Există învăţaţi, şi acesta este cazul cu cei mai mulţi, care de-a lungul întregii lor vieţi scriu de nenumărate ori acelaşi studiu,

 schimbînd desigur tema şi volumul lucrărilor lor;

ei se aseamănă întru totul cu acei călători care au făcut o dată în tinereţe, o călătorie despre care povestesc pînă la adînci bătrîneţe. Ca şi aceştia, ei se folosesc în permanenţă de aceeaşi reţetă a cercetării pe care au găsit-o cîndva. Cu Riegl lucrurile stau cu totul altfel. Ultima sa lucrare trata aceeaşi temă ca lucrarea de pe vremea cînd era la Institut — istoria arhitecturii Salzburgului — dar cîtă distanţă este între ele! Iar dacă aruncăm o privire de ansamblu asupra tuturor lucrărilor sale, ele par a fi consacrate unei singure probleme, totuşi cît de mult s-a schimbat calea spre rezolvarea ei şi rezultatele obţinute! „Cel mai bun istoric de artă este acela care nu are un gust personal, căci în istoria artei problema care se pune este de a găsi criterii obiective ale evoluţiei istorice", mi-a spus Riegl şi, dacă privim operele sale din acest punct de vedere, ele par a se înşirui într-o desfăşurare logică.

În anul 1891 Riegl şi-a publicat cartea despre vechile covoare orientale, iar doi ani mai tîrziu *Die Stilfragen**[12].

Sînt opere ce cuprind rezultate cu adevărat fundamentale, de cea mai mare importanţă obiectivă. Pe prima se bazează întregul nostru mod de a interpreta evoluţia artei orientale; cît datorăm celei de a doua nu poate fi spus în puţine cuvinte. Cine vrea să-şi facă o idee despre progresul imens în intrerpretarea devenirii istorice a evenimentelor şi faptelor de cultură care ne desparte de generaţiile anterioare, să răsfoiască orice carte mai veche despre istoria Orientului. Va vedea că în ea totul se petrece ca în *O mie şi una de nopţi;* în pustiu apar ca prin farmec palate „pentru că aşa a fost să fie", se nasc oraşe înfloritoare şi mari ţări de cultură, „întemeiate" de cutare prinţ, iar istoricul

* Cercetările întreprinse în această direcţie au dus şi la publicarea următoarelor lucrări; *Die ägyptischen Textilfunde am k. k. österr. Museum* (Wien 1899), *Neuseeländische Ornamente* (Mitteil. der anthropol. Gesellsch in Wien, XX), *Volkskunde, Hausfleiss und Hausindustrie* (Berlin 1894); *Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 n. Chr. und die ältesten orientalischen Teppiche* (Berlin 1895).[13]

călătoreşte ca un vrăjitor prin lumea basmelor şi povesteşte „ce s-a întîmplat". Nu e de mirare că în această lume a minunilor şi-au găsit dintotdeauna refugiul diletanţi şi născocitori de teorii fanteziste şi doctrinare. Aşa s-a întîmplat şi în istoria artei. De la marea expoziţie universală de la Londra[14], arta orientală a devenit o modă şi întrucît nimeni nu se preocupa de apariţia ei istorică, despre care de altfel nu se ştia nimic, domeniul acesta putea fi exploatat netulburat de cele mai bizare teorii istorice şi estetice, tot aşa cum făcuseră odinioară, cînd legile chimiei nu erau cunoscute şi la îndemîna tuturor, alchimiştii cu procesele chimice. Una dintre doctrinele acestea estetice şi de filosofie a artei, a cărei origine o putem urmări pînă în secolul al XVI-lea, ea provenind de la un artist reputat şi scriitor plin de spirit, s-a bucurat în cel de-al treilea pătrar al secolului al XIX-lea de o mare răspîndire[15]. Este vorba de interpretarea dată originii artelor decorative de Semper, care voia să explice particularităţile stilistice ale diferitelor produse artistice prin condiţiile materiale şi tehnice ale creării lor. Orice raportări la istorie nu puteau decît să stea în calea unei asemenea teorii; ele au fost de aceea pur şi simplu eliminate, ca şi cum nu ar exista, şi înlocuite prin argumente care, fiind de ordin pur imaginar, nu puteau împiedica indiferent ce tip de interpretare de natură stilistică. Avînd a se ocupa, în cadrul profesiei sale muzeale, de creaţiile artei textile orientale, Riegl nu se putea mulţumi cu astfel de idei fanteziste, ci a căutat, cum era şi firesc pentru un om cu formaţia sa istorică, să urmărească geneza istorică a stilului operelor de artă orientală. Aceste eforturi au avut rezultate neaşteptate, de-a dreptul epocale. A fost clarificată nu numai relaţia istorică dintre diferitele zone artistice ale Orientului, a fost observată şi demonstrată pentru întîia oară nu numai marea înrîurire a artei est-asiatice asupra întregului Orient, dar, ceea ce era cu mult mai important, au fost descoperite, tot pentru întîia oară, sursele întregii arte orientale. Pe baza unei analize

 istorice asemănătoare celei de care s-a slujit în pri-

mele sale cercetări, dar mult mai cuprinzătoare, Riegl a reuşit să dovedească pe plan general că arta orientală a evului mediu nu trebuie privită ca o creaţie autohtonă a Orientului ci, aşa cum e cazul şi cu arta europeană, ca o continuare şi dezvoltare a artei antichităţii clasice. Prin aceasta Riegl a pus nu numai bazele istoriei ştiinţifice a artei orientale, ci a înţeles şi demonstrat şi importanţa artei clasice pe planul istoriei universale, dincolo de sfera evoluţiei artistice europene. Această demonstrare a temeiurilor comune ale civilizaţiei europene şi asiatice, care a luat definitiv terenul de sub picioarele tuturor basmelor şi ipotezelor transcendentale şi raţional-fantastice, este probabil totodată progresul cel mai important care s-a făcut în interpretarea evoluţiei mai noi a istoriei omenirii de la *„Essai sur les moeurs et l'esprit des nations"*[16] al lui Voltaire, care zdruncina pentru prima oară credinţa în interpretările dogmatice ale istoriei universale.

Dacă Riegl este mai puţin cunoscut decît alţi cercetători de mai mică importanţă şi decît ar fi meritat-o în urma descoperirilor de care am vorbit, aceasta se întîmplă pe de o parte din cauza modestiei cu care aproape că şi-a ascuns, în operele sale, descoperirile, pe de altă parte din cauza efortului său neobosit de a le reformula şi de a le căuta noi soluţii, depăşindu-şi propriile rezultate obţinute. El s-a mulţumit să prezinte, în diferitele sale studii de specialitate, ideile conducătoare ale cercetărilor întreprinse ca un lucru de la sine înţeles, cu o asemenea simplitate şi obiectivitate, încît cei ce-l citeau puteau crede că este vorba de descoperiri făcute de mult de alţii şi, în timp ce aceste idei se răspîndeau încetul cu încetul, deschizînd o etapă nouă în domeniile respective de cercetare, pentru Riegl însuşi ele erau de mult depăşite, de domeniul trecutului. Este semnificativ în această privinţă faptul că, la numai doi ani de la publicarea lucrării privitoare la sursele artei orientale, a apărut o carte ca *Die Stilfragen*, produsul unei cercetări asupra genezei şi istoriei celor mai vechi ornamente greceşti, dar

urmărind scopuri ce depăşesc cu mult limitele unei astfel de cercetări. Riegl a dovedit în această lucrare că motivele cele mai importante ale ornamenticii eline, elenistice şi romane au apărut nu ca stilizări întîmplătoare — posibile în orice epocă şi determinate de intenţia artistică sau de condiţii tehnice — ale unor modele din natură, ci s-au dezvoltat într-o neîntreruptă serie evolutivă istorică, din cîteva motive iniţiale de bază, care pot fi urmărite pînă în vechea artă egipteană. Este aceasta aproape un fel de verificare a justeţei de ordin general a rezultatelor la care a ajuns Riegl în cercetările sale cu privire la stilul covoarelor orientale. Acolo fusese demonstrată realitatea istorică, în noua sa lucrare era expusă, cu o precizie ce ţinea parcă de domeniul ştiinţelor naturii, fiziologia procesului ce ducea la o asemenea realitate, şi aceasta pe baza unui exemplu şi anume a celui mai renumit care putea exista.

Posibilităţile de a demonstra, aşa cum a făcut-o Riegl în primele sale lucrări, raporturi istorice pe baza unor concordanţe iconografice şi a unor evidente metamorfozări, erau foarte restrînse şi puteau cu uşurinţă eşua acolo unde concepţii şi reprezentări noi detronau pe vechii zei şi eroi. Şi în afară de aceasta, oare dovedeşte o concordanţă a imaginilor prin ea însăşi o evoluţie istorică continuă? Dacă însă, ca în paleografie, vieţuirea şi plăsmuirea neîntreruptă a unor forme artistice se poate demonstra prin metamorfoza literelor sau a motivelor ornamentale, nu s-a obţinut oare prin aceasta, împotriva tuturor teoriilor dogmatismului estetic, o dovadă obiectivă a supravieţuirii vechilor culturi artistice? În aceasta consta în primul rînd marea faptă ştiinţifică a *Problemelor stilului*. Ele se situau la o distanţă imensă de interpretarea curentă pe atunci în domeniul cercetărilor de istorie a artei, care se mulţumeau să explice palmeta ca fiind expresia cea mai pură a organizării armonioase a geniului grec. Riegl însuşi făcuse un enorm pas înainte faţă de propriile sale cercetări mai vechi. Dacă în tinereţea sa se eman-

 cipase, pe baza progresului general al ştiinţelor is-

torice, de vechiul polihistorism şi de istoria lexicală a culturii, acum reuşea, pe căi pe care le deschidea el însuşi ştiinţei, să deschidă din nou istoriei artei, cel puţin pentru perioadele arhaice şi de tranziţie, perspective universal-istorice, fără a trebui să renunţe pentru aceasta la armele disciplinei ştiinţifice cele mai riguroase. S-a vorbit şi înainte de el de relaţii ale artei greceşti cu perioadele artistice mai vechi, dar cine ar fi putut bănui că întreaga artă a antichităţii s-ar subsuma unui ciclu al evoluţiei istorice?

Plin de încredere exuberantă, Riegl scria, nu mult după aceea, într-un eseu despre istoria artei şi istoria universală, închinat bătrînului „polihistor" Büdinger, că în prezent chiar „anarhiştii" din domeniul istoriei artei vor porni bucuroşi la aşa zisa muncă de Sisif a vechii istorii a omenirii, sperînd să aducă, prin cercetarea istoriei artei în lumina istoriei universale, o contribuţie la rezolvarea marii enigme a lumii şi a vieţii, a cărei dezlegare este în ultimă instanţă scopul oricărei ştiinţe umane. Abia mai tîrziu s-a vădit că era vorba aici de o confesiune plină de încredere în viitor a autorului.

O trăsătură curioasă a personalităţii sale o constituia faptul că acest om frămîntat de gînduri, pentru care „toate lucrurile se transformau în probleme", era totodată plin de voinţa şi dorinţa, nu numai de a crea ceva nou pe drumul lent al ştiinţei livreşti, ci de a interveni direct în actualitatea vie. Avea într-adevăr, ca puţini alţii, darul de a transforma rezultatele cercetării sale istorice în valori culturale ale prezentului. E greu să ne imaginăm ce ar fi devenit muzeul la care a lucrat, dacă i-ar fi fost dat să conducă acest muzeu şi să facă ceea ce voia şi putea să facă. Nu s-a înţeles acest lucru. După plecarea sa de la muzeu, am avut prilejul să stau de vorbă cu el aproape în fiecare zi. Nu se plîngea niciodată şi nici nu acuza pe nimeni, totuşi era pe atunci, el, unul din cercetătorii cei mai fertili ai specialităţii sale, nespus de nemulţumit şi de nefericit. „N-am nici o profesie", spunea adesea.

Depăşirea orientării spre dogmatismul istoric în istoria artei

La universitate Riegl şi-a luat docenţa în anul 1889, în anul 1895 a devenit profesor agregat iar în anul 1897, după plecarea sa de la Muzeul austriac, profesor titular. Din acel moment el s-a consacrat timp de cîţiva ani exclusiv catedrei. Cu această perioadă se confundă cel de-al treilea capitol al dezvoltării sale ştiinţifice. Încă în anii în care lucra la muzeu, Riegl plănuise să participe la o istorie a artelor aplicate antice, proiectată de Masner, în cadrul căreia urma să se ocupe de perioada de după Constantin cel Mare. Trebuiau o dată publicate într-o operă cuprinzătoare numeroasele şi splendidele opere de artă aplicată din antichitatea tîrzie, găsite în Austria. Este de la sine înţeles că pentru Riegl era totuşi vorba de mai mult decît de o publicaţie somptuoasă. Trebuia să fie expusă în amănunt într-o asemenea lucrare o descoperire nu mai puţin importantă decît cele care au stat la baza cărţilor sale anterioare. Pretinsa originalitate a artei decorative în Grecia şi în arta orientală a evului mediu, care ar fi produs creaţii noi tehnice şi estetice, fusese infirmată. Rămăsese însă o perioadă artistică, pentru care se considera în continuare că a constituit momentul genezei unei arte cu totul noi, întemeiate pe particularităţile naţionale. Era anume vorba de arta din epoca migraţiilor popoarelor, despre care se admitea că fusese adusă în imperiul roman decadent, o dată cu marşul triumfal al noilor popoare ce pătrunseseră pe teritoriile vechii civilizaţii, ca o creaţie a culturii lor barbare. Riegl a observat însă că se pot regăsi în această pretinsă artă barbară de pe tot teritoriul artei romane aceleaşi caracteristici şi mutaţii stilistice, care ţin toate organic de ultimele faze stilistice ale artei clasice, astfel încît această artă, proclamată ca profund originală, trebuia să fie şi ea privită ca o dezvoltare în continuare a artei antichităţii clasice. Desfăşurarea unitară a istoriei universale a artei se verifică aşadar şi în această direcţie.

Două ample volume urmau să expună această problematică. În primul dintre ele urma să se dea răspuns întrebării privitoare la destinele industriei artistice la exponenții de pînă atunci ai evoluției generale — popoarele mediteraneene în epoca de după Constantin cel Mare. Cel de al doilea își propunea să stabilească în ce măsură popoarele barbare nordice care pătrunseseră pe vremea aceea în lumea, nouă pentru ele, a culturii au participat creator la formarea artei noi în cele cinci secole și jumătate dintre Constantin cel Mare și Carol cel Mare. A apărut numai primul volum care conține istoria artei romane tîrzii.*

S-ar putea crede că noua operă a lui Riegl nu putea fi altfel structurată decît cărțile sale mai vechi, întrucît era iarăși vorba de istoria evoluției unei anumite specii decorative. Noua sa lucrare este însă cu totul diferită de celelalte. Ea este expresia unei noi mutații care s-a produs în istoria artei datorită și lui Riegl, unul dintre susținătorii ei cei mai fervenți și mai consecvenți.

Această mutație poate fi pe scurt definită ca însemnînd victoria interpretării psihologic-istorice a istoriei artei asupra esteticii absolute. Din momentul în care arta creștină a început să-și compare propriile realizări cu modelele antice, istoria artei a fost privită prin prisma aspirațiilor și problemelor noi pe care și le punea de la etapă la etapă arta modernă. Din punct de vedere istoric ar trebui să vorbim despre o Renaștere care durează din secolul al XI-lea pînă în zilele noastre și care a descoperit în fiecare secol o nouă antichitate. Cercetarea din secolul trecut a monumentelor, care a renunțat la orice estetică, nu a schimbat totuși situația, căci sub caracterul pretins metafizic al oricărei judecăți de valoare se ascundea ca și înainte tirania unei doctrine artis-

* Viena 1901. În contextul aceloraşi idei se situează şi următoarele lucrări: eseul susamintit din publicaţia omagială dedicată lui Büdinger, care le preludează şi *Oströmische Beiträge*, în „Beiträge zur Kunstgeschichte"[17], dedicată lui Franz Wickhoff.

tice istorice, aprioristice, prestabilite, astfel încît la o anumită lumină în ce privește istoria artei, dincolo de istoria artiștilor, nu se putea ajunge decît pe căile ocolite ale unor vagi considerații istorice sau ale unor criterii lăturalnice, obținute și ele cu trudă. Firește, arta modernă scrisese de mult un Menetekel[18] pe pereții amfiteatrelor, în care era încă admirată „arta în sensul ei cel mai înalt și mai specific" iar lucrări ca *Velázquez*[19] a lui Justi sau *Renașterea și barocul*[20] a lui Wölfflin, chiar dacă porneau încă de la vechea adorație a artei clasice, făcuseră o breșă în vechea optică, demostrînd că au existat țeluri artistice înalte în epoci în care pînă atunci nu se văzuseră îndeobște decît *membra disjecta*[21] ale unei arte dezintegrate. Totuși abia într-o serie de lucrări apărute în pragul secolului nostru a fost aplicat conștient și consecvent, și în istoria problemelor artistice, principiul istoric evolutiv care stă de mult la baza tuturor celorlalte științe. Cercetările lui Wickhoff asupra istoriei artei romane au fost cele care au înlocuit pentru prima oară, în legătură cu o întreagă și foarte importantă perioadă a artei, vechiul dogmatism estetic și istoric cu o istorie genetică a problemelor artistice. Acesta era însă și sensul întregii evoluții de pînă atunci a lui Riegl și cartea lui a devenit în chip firesc, am putea spune, o completare și continuare a studiilor lui Wickhoff, evident o continuare purtînd pecetea individualității autorului. Dacă Wickhoff a dovedit că arta romană imperială, care, văzută cu ochelarii idealurilor artistice veșnice fusese considerată ca epigonică și de puțină valoare, reprezintă pentru cine știe să vadă una din creațiile cele mai importante, de mare rezonanță, ale spiritului uman. Riegl la rîndul său a arătat că arta perioadei imediat următoare, care fusese îndeobște interpretată ca o evidentă decădere a artei romane, a fost și ea plină de intenții artistice proprii care se integrau în întreaga istorie anterioară a artei și totodată duceau mai departe spre evoluția artei în evul mediu și în epoca modernă. În

 istoria generală o temă mult dezbătută și contro-

versată o constituia declinul antichității, nu acel declin care este socotit în manuale a începe la o anumită dată legată de anumite evenimente, ci evidenta dezagregare internă și transformare a culturii antice, care începe curînd după ce această cultură ajunsese aparent la maxima ei înflorire. Riegl demonstrează în chip genial că, în arta acestei perioade, ceea ce se considerase prin prisma anumitor premise apriorice istorice sau estetice a fi decădere era de fapt o progresiune spre noi idealuri artistice care au devenit hotărîtoare pentru întreaga perioadă care a urmat. Într-o analiză a operelor de arhitectură, sculptură, pictură și artă decorativă, care amintește prin penetranța ei, dacă putem compara lucruri atît de diferite, de portretele papilor datorate lui Ranke, Riegl ne arată că forța motrice a aspirațiilor artistice în acest moment final al artei vechi și preludiu al celei noi a fost relația obiectelor cu spațiul, așa cum sînt văzute în lumină și umbră de privitor, cu alte cuvinte subiectivizarea progresivă a artei. Este o forță pe care nu numai că o înregistrăm și în literatura vremii, dar fără de care nu ar fi fost posibil însuși creștinismul, religia sentimentelor și relațiilor subiective cu lumea și cu veșnicia. Tendința artei antice tîrzii, la baza căreia stă perceperea subiectivă a frumuseții spațiului, își găsește expresia cea mai clară și mai pregnantă în arta căreia-i aparținea viitorul imediat, în arhitectură. Așa se face că pe mormîntul antichității s-au putut înălța edificii atît de strălucite ca San Vitale[22] din Ravenna, cele mai strălucite poate pe care le-a creat antichitatea, edificii care, lucru încă mai important, au impulsionat dezvoltarea ulterioară continuă a arhitecturii evului mediu și a epocii moderne pînă la San Pietro și Gesù[23]. Dar și pentru celelalte domenii ale artei a fost pentru întîia oară pusă în lumină esența stilului care constituie puntea între antichitate și epoca modernă și a fost demonstrată prin continuitatea dintre fenomenele anterioare și următoare necesitatea istorică a acestui stil. A fost astfel „acoperită, cel puțin în linii mari, ultima mare

lacună existentă în ce privește cunoașterea istoriei generale a artei universale".

Cum se întîmplă și cu marii artiști care, ca Rembrandt sau Michelangelo, s-au ocupat întreaga lor viață de o problemă, datorită căreia întreaga concepție despre artă a căpătat treptat un conținut nou, și pe Riegl preocuparea tot mai intensă de o problemă a cercetării l-a dus la o nouă înțelegere a desfășurării întregii istorii a artei. Din capul locului cercetările sale au urmărit să deslușească esența și devenirea istorică „a necesității interne care le este comună tuturor operelor unei perioade și pe care obișnuim să o denumim stil". Dat fiind că a reușit să demonstreze existența, într-o perioadă a artei considerată sterilă sub acest raport, unei mulțimi de noi intenții artistice, intenții deschizătoare de drumuri noi, era firesc ca întreaga istorie a stilului artistic să-i apară, în raport cu noile caracteristici stilistice descoperite, într-o lumină nouă. Această istorie universală a stilului l-a preocupat pe Riegl în cea mai mare măsură în ultimii ani ai vieții. În scrierile sale se întîlnesc doar reflexe ale acestei preocupări, dar prelegerile și convorbirile din această perioadă de avînt creator erau pline de idei despre desfășurarea istoriei artei. Riegl era un vorbitor strălucit, nu un retor de tipul celor, foarte prețuiți pînă nu demult, care urmăreau să cîștige publicul mai ales printr-un patos bine calculat și prin fraze scandate cu mult sentiment și care ne sînt astăzi atît de dezagreabile. Darul său de vorbitor consta în faptul că știa să-l poarte pe cel ce-l asculta cu simpatie intelectuală pe calea ideilor sale cu o elocvență izvorîtă dintr-o adîncă convingere și bucurie a muncii. Cînd mă gîndesc la acele timpuri, am sentimentul că încă de atunci presimțise că nu-i va fi dată o viață lungă, atît de febrile îi erau eforturile de a gîndi pînă la capăt îndrăznețul edificiu al istoriei sale a stilului sau, cum o numea el, al istoriei voinței artistice. Erau în această istorie capitole de o mare frumusețe, geniale prin concepție și deschizătoare de drumuri noi prin concluziile lor. Așa, de pildă, o istorie

a artei baroce, așa cum au învățat-o de la el elevii săi, ar fi redescoperit, nu pot spune altfel, originea și esența barocului din epoca modernă, așa cum descoperise originea și esența barocului din antichitatea tîrzie[24]. Îl interesa în acea vreme mai mult decît ceea ce știa — ceea ce căuta în speranța de a pătrunde pînă la cauzele cele mai adînci ale istoriei. După prăbușirea definitivă a vechilor teorii dogmatice, Riegl voia — și acesta fusese țelul întregii sale vieți — să pună în locul lor o istorie universală a artei. Întrucît, pornind de la un singur ciclu evolutiv, stabilise identitatea dintre istoria stilului și istoria artei, el credea a fi găsit legea însăși a acestei evoluții*.

La zenitul carierei sale științifice, Riegl s-a îndreptat însă spre un nou domeniu de activitate.

Ocrotirea modernă a monumentelor

S-a spus nu de mult despre Riegl că simțul său artistic era deosebit de acut în ce privește receptarea ritmului. Lucru indubitabil exact, dar care nu caracterizează decît în parte atitudinea lui Riegl față de artă. Contemplarea artei se întemeia în cazul său mai puțin pe o înclinație preexistentă, cît pe concluzii de ordin intelectual. Nu cunosc vreun alt istoric de artă care să fi fost mai obiectiv în fața operelor de artă vechi, fără a fi totuși lipsit de sensibilitate pentru calitățile lor artistice. Aprecierea valorilor artistice coincidea la el perfect cu rezultatele analizei istorice a operelor de artă, dar această apreciere nu pornea doar de la concluzia seacă a unei cercetări, ci și de la o trăire lăuntrică, de la o reală delectare în fața operelor de artă, produsă dealtfel de aceleași

* În acest context menționăm următoarele lucrări: „Das holländische Gruppenporträt" (*Jahrb. der kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses* XXIII 1902; „Über altchristliche Basiliken" (*Jahrb. der ZK 1903*) și Salzburgs Stellung in der Kunstgeschichte, Salzburg 1905.[25]

valori estetice care i-au delectat conștient sau inconștient pe creatorii lor. Și-a dobîndit treptat capacitatea de a înțelege și gusta arta (ceea ce mi s-a părut întotdeauna cu totul remarcabil) și știa să comunice sentimentele și ideile sale cu multă convingere și putere de sugestie. Putea nu numai să se cufunde în jocul armonios al unor ornamente primitive, ci și să interpreteze un edificiu baroc sau un tablou al lui Rembrandt, într-un mod care va rămîne de neuitat pentru cei ce l-au putut urmări.

Cît de adînc înrădăcinat în ființa lui era acest istorism o arată și faptul că privea chiar și arta zilelor noastre dintr-un punct de vedere istoric obiectiv. Ca și în politică și în literatură, și în artă judecăm fenomenele zilelor noastre prin prisma formației noastre subiective, considerăm operele ce-i corespund ca reprezentînd arta de astăzi și căutăm să găsim justificarea acestei arte în necesitatea ei istorică, uitînd însă că interpretarea noastră subiectivă a artei nu coincide neapărat cu sensibilitatea artistică generală a timpului nostru. Altfel stau lucrurile cu Riegl. În tinerețea lui vorbea rareori despre curentele artistice ale vremii sale și cînd o făcea nu manifesta un interes deosebit pentru această problemă. Cîndva, dacă se vor păstra ziarele și revistele noastre, mulțimea de pretinse curente artistice ce s-ar fi născut, dacă se dă crezare artiștilor și criticilor de artă, în acest extraordinar secol, va stîrni același zîmbet pe care ni-l provoacă astăzi nenumăratele teorii social-politice ale secolului al XVIII-lea. Va trebui să ne deprindem cu ideea că și arta secolului al XIX-lea și a epocii care i-a urmat constituie, ca în toate celelalte timpuri, un complex unitar, care înseamnă față de arta barocă, de omogenitatea căreia nu se mai îndoiește nimeni, o evoluție în continuare, dar nicidecum o răsturnare sau chiar o înnoire principială. Cine privește viața artistică învălmășită a timpului nostru prin prisma doar a gustului artistic, indiferent dacă înalt sau scăzut, pierde din vedere elementele care stau

 la baza tuturor aspirațiilor artistice ale vremii

noastre. Cel care este însă capabil să repună fenomenele artistice pe temeiul lor istoric comun, va descoperi cu uşurinţă ce le leagă între ele, stilul lor comun. Acesta a fost cazul cu Riegl care, pe linia interpretării sale universal-istorice a evoluţiei unitare a artei, a pus în lumină şi pentru arta cea mai modernă una din trăsăturile ei absolut esenţiale, care se află la baza tuturor fenomenelor ei oricît de diferite şi care o deosebesc tranşant de toate perioadele din trecut ale artei. Este anume vorba de relaţia artei şi a oamenilor cu perioadele artistice mai vechi. Nu numai cei ce au scris despre artă, ci şi artiştii şi publicul pînă în Cinquecento vedeau în operele de artă mai vechi, aşa cum oamenii politici şi teologii din acea vreme căuta în istorie, doar dovezi pentru teoriile lor — exclusiv argumente pentru propria lor interpretare concretă a artei — şi le distrugeau fără cruţare sau manifestau faţă de ele o totală indiferenţă atunci cînd nu se puteau raporta la ele în scopul sus amintit. Situaţia s-a schimbat treptat abia în epoca barocului. Motivul acestei schimbări trebuie căutat într-o înţelegere nouă a problemelor artei. În timp ce încă Renaşterea, ca toate perioadele mai vechi, a creat şi a gustat fiecare operă de artă ca o entitate izolată (lucru valabil şi pentru elementele componente ale unei opere de artă), din epoca lui Michelangelo oamenii s-au deprins să subordoneze toate detaliile unor mari valori spaţiale de ansamblu. Operele arhitectonice ale antichităţii nu mai erau văzute ca pînă atunci în motivele lor arhitectonice izolate, ci în aspectul lor de ansamblu. Formele gotice dispreţuite sînt reconsiderate nu pentru că exista un interes pentru construcţia gotică, ci pentru că se ajunsese la înţelegerea farmecului lor pitoresc specific. Sînt redescoperite treptat toate stilurile mai vechi, nu pentru că arta s-ar fi întors la stadiile sale anterioare de evoluţie, ci pentru că în cadrul artei baroce (ca şi al celei mai moderne) devenise posibil să fie gustată din punct de vedere artistic nu numai orice vedută peisagistică şi orice scenă din viaţă, ci şi orice veche operă de artă. Savanţii şi

artiştii pedanţi, care aveau impresia că descopereau în mod ştiinţific vechile stiluri, nici nu visau că se supuneau aceloraşi legi artistice care creaseră Gesù şi care i-a făcut pe Turner sau Constable să descopere peisajul modern. Cînd însă erudiţia lor a depăşit limitele artei noastre, vrînd să trezească pur şi simplu din mormînt vechi opere şi stiluri, reacţia s-a produs foarte repede. Această reacţie străbate astăzi ca un curent puternic întreaga lume, fără ca ea să fie un produs de ultimă oră, întrucît îşi are temeiul în întreaga evoluţie a artei baroce. S-a înţeles că relaţia noastră cu arta veche nu înseamnă, cum intenţiona să o facă arta şi cercetarea dogmatică, impunerea pentru prezent a vreunei pretinse epoci de aur a artei şi nici preţuirea operelor de artă numai în măsura în care, restaurate şi completate, pot fi privite ca specimene reprezentative ale acelor epoci, ci recunoaşterea faptului că vechile opere de artă conţin o comoară de potenţe artistice care, datorită evoluţiei artei din ultimele secole şi sensibilităţii noastre artistice moderne, vorbesc inimilor noastre nu ca principii şi reguli ale unei anumite teorii artistice, nu ca mărturii ale meritelor unui stil sau altul, ci nemijlocit, ca însăşi natura sau creaţiile artistice ale vremii noastre. Ele sînt o sursă de senzaţii artistice, care este cu atît mai bogată şi mai netulburată, cu cît moştenirea vremurilor trecute a fost mai puţin afectată de o interpretare modernă unilaterală. Este ceea ce simt astăzi toţi oamenii cultivaţi şi de bun gust, totuşi nimeni înainte de Riegl nu a reaşezat acest fenomen, poate cel mai important din arta modernă, pe bazele sale istorice*. Am arătat mai înainte cît de mîhnit a fost Riegl cînd i s-a luat posibilitatea de a fructifica în mod direct pentru viaţa actuală rezultatele cercetărilor sale prin organizarea unui mare muzeu. Dezvoltarea spiritului său şi nu vreo împrejurare exterioară, căci nimic nu se schimbase nici în situaţia sa personală şi nici în relaţiile cu instituţia căreia voia

* *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*, Wien 1903[26]

să-i consacre energia, i-a oferit pentru a doua oară o posibilitate pe această linie. Dacă ar fi ţinut la popularitate sau la recunoaşterea exterioară, ar fi devenit repede unul din cei mai sărbătoriţi savanţi şi profesori universitari. El s-a orientat însă, considerînd acest lucru o datorie, spre probleme pentru care nimeni nu l-ar fi putut pe atunci invidia, care zăceau pe jumătate uitate şi neştiute în dosare prăfuite şi care erau îndeobşte considerate ca o anexă birocratică a istoriei artei. A urmat sfîrşitul tragic.

Omul liniştit, singuratic, pe care începutul de surzenie îl şi izolase în mare măsură de lume, care trăia departe de viaţa şi agitaţia zilnică doar pentru ideile şi cercetările sale, a devenit deodată un fervent şi neobosit organizator. Noua înţelegere a îndatoririlor în domeniul ocrotirii monumentelor şi modificarea în funcţie de această înţelegere a obligaţiilor ce le reveneau, făcea necesară reorganizarea instituţiilor de stat, în sarcina cărora sta grija pentru conservarea monumentelor. Conţinutul mai riguros al acestor îndatoriri şi sarcini impunea şi un sprijin legislativ. În ambele direcţii Riegl a elaborat proiecte, care sînt cele mai bune cu putinţă şi care, puse în practică, ar putea deveni exemplare pentru întreaga politică modernă statală de ocrotire a monumentelor. Legea şi statutul cele mai admirabile rămîn însă literă moartă dacă nu sînt realizate condiţiile necesare pentru aplicarea lor. Riegl a făcut în ultimii ani eforturi neobosite, supraomeneşti, pentru crearea acestor condiţii. Nu era un organizator în sensul obişnuit al cuvîntului, potrivit căruia „darul practic de organizator" constă mai ales în exploatarea greşelilor şi slăbiciunilor colaboratorilor. La Riegl era vorba, pe lîngă superioritatea pregătirii sale în raport cu sarcinile ce-i stau în faţă şi pe lîngă neasemuita înflăcărare cu care lua totul asupră-şi, deşi bolnav pe moarte, de rara însuşire de a cîştiga toate inimile prin înţelegerea prietenoasă a disponibilităţilor sentimentale şi culturale ale fiecăreia, ceea ce ne dădea speranţe în privinţa succesului reformei sistemului public de ocrotire a

monumentelor. Cu armele cele mai nobile unul din cei mai nobili oameni ar fi făurit o operă care ar fi devenit o nouă şi trainică temelie a culturii noastre artistice. S-a prăbuşit nu departe de ţintă.

NOTE

1. Acest articol omagial a apărut în „Zeitschrift des Wiener Denkmalamtes" („Revista Oficiului vienez pentru monumente").
2. Robert Zimmermann (1824—1898), estetician german, autor al unei *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft* (Estetica generală ca ştiinţă a formei), pe linia concepţiilor herbartiene despre artă.
3. Johann Friedrich Herbart (1776—1841), filosof german, ale cărui consideraţii asupra sistemului de relaţii definibile, materializabile, ale operelor de artă, mai ales muzicale, au făcut şcoală în a doua jumătate a secolului trecut.
4. Theodor von Sickel (1826—1908), istoric german, fondator al diplomaticii moderne, director din 1869 pînă în 1901 al Institutului pentru cercetarea istorică austriacă.
5. *„Comunicări ale Institutului pentru cercetarea istorică austriacă"*.
6. Max Büdinger (1828—1902), istoric, din 1871 profesor la Universitatea din Viena.
7. Moritz Thausing (1835—1884), istoric de artă german, profesor de istoria artei din 1873 la Viena, din 1876 director al Albertinei.
8. *O carte de rugăciuni angevină în Biblioteca Curţii din Viena* şi *Calendarele de lemn ale evului mediu şi ale Renaşterii*.
9. Carl Schnaase (1798—1875), istoric de artă german, autor al unei *Istorii a artelor plastice* în opt volume.
10. Gottfried Semper (1803—1879), arhitect şi teoretician al artei, autor, între altele, al lucrării *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (Stilul în artele tehnice şi tectonice), susţinător al determinismului artistic, în funcţie de trei elemente: materialul folosit, tehnica şi scopul practic urmărit.
11. Anton Springer (1825—1891), istoric de artă german. Lucrarea la care se referă Dvořák se intitulează *„Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter" („Ilustraţiile psaltirii în evul mediu timpuriu")* şi a apărut în *„Abhandlungen der kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften" („Lucrările Societăţii regale saxone a ştiinţelor")*, Leipzig 1880.

 12. *Probleme ale stilului*.

13. „Textile egiptene descoperite, din Muzeul cezaro-crăiesc austriac"; „Ornamente neerlandeze" *(Comunicări ale Societății antropologice din Viena)*; „Etnografie, hărnicie și industrie casnică"; „Un covor oriental din anul 1202 e.n. și cele mai vechi covoare orientale".
14. Dintre expozițiile universale din secolul trecut, prima și a treia au avut loc la Londra: prima în 1851, a treia în 1863.
15. Dvořák se referă probabil la Benvenuto Cellini care, pe lîngă *Viața scrisă de el însuși*, este și autorul lucrării apărute în 1568, pe care a intitulat-o *Due trattati: l'uno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria; l'altro in materia dell'arte della scultura* („Două tratate: unul privitor la cele opt meșteșuguri principale ale orfevrăriei, celălalt cu privire la arta sculpturii").
16. Apărut în 1756.
17. „Contribuții romane orientale"; „Contribuții la istoria artei".
18. Amenințare profetică scrisă, potrivit legendei biblice (Daniel V), de o mînă invizibilă pe un perete al sălii în care Baltazar se deda la ultima sa orgie, în chiar momentul în care Cirus pătrundea în Babilon.
19. Prima ediție a apărut în 1888.
20. Apărută în 1888.
21. *membre împrăștiate.*
22. Înălțată de Julianus Argentarius, în sec. VI (526—548).
23. Construită de Vignola la Roma între 1568—1575, tipică pentru epoca Contrareformei.
24. Pe baza manuscriselor rămase de la Riegl, a fost publicată în 1908, sub îngrijirea lui A. Burda și Max Dvořák lucrarea *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* („Geneza artei baroce la Roma").
25. „Portretul de grup olandez" *(Anuar al colecțiilor de istoria artei ale prea înaltei Case imperiale)* „Despre basilicile paleocreștine" *(Anuar al Comisiei Centrale)*; „Locul Salzburgului în istoria artei".
26. *Cultul modern pentru monumente, esența și nașterea lui.*

FRANZ WICKHOFF*

Wickhoff se trăgea dintr-o veche familie de patricieni din Steyr. A crescut într-un mediu familial de veche cultură, și-a însușit o înaltă cultură generală, la care se adăoga entuziasmul pentru realizările de ordin spiritual, care a caracterizat înainte de orice epoca de aur a vieții spirituale germane din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Nu numai ca învățat, dar și prin întinderea și profunzimea procupărilor sale spirituale și nu mai puțin prin talentul său literar, el se alătură, printre ultimii, acelor bărbați pe opera cărora se întemeiază locul preeminent pe care-l ocupă literatura și știința germană.

Despre datele exterioare ale biografiei sale sînt puține de spus. S-a născut în anul 1853, și-a făcut studiile la Kremsmünster, Krems și Viena, a lucrat după terminarea studiilor la Muzeul austriac iar din anul 1882 la Universitatea din Viena. În anul 1909 a murit la Veneția după o îndelungată suferință.

Pe cît de săracă în evenimente exterioare, pe atît de bogată a fost viața lui Wickhoff în ce privește dezvoltarea sa lăuntrică, pe care vom încerca să o înfățișăm în rîndurile următoare, în măsura în care pune în lumină însemnătatea lui Wickhoff în domeniul științei.

---

* Studiul a apărut în volumul: Max Dvořák, *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, Piper Verlag, München, 1929

Semnificativ pentru felul de a fi al lui Wickhoff este faptul că, deşi la universitate s-a consacrat studiului istoriei artei, influenţa hotărîtoare asupra lui nu au avut-o profesorii de această specialitate de atunci, Thausing şi Eitelberger[1]. Şi unul şi celălalt erau oameni interesanţi: primul un scriitor plin de spirit, celălalt un important organizator. Totuşi Wickhoff, şi după ce a devenit istoric de artă, a fost întotdeauna atras mai ales de profesori care se distingeau nu numai prin merite personale, ci întruchipau totodată aspiraţia spre o aprofundare gnoseologică obiectivă a ştiinţelor istorice. Anii de studii ai lui Wickhoff coincid cu perioada în care cercetările de istoria artei, după ce în prima jumătate a secolului Rumohr[2] le ridicase pe o treaptă relativ înaltă, ajunseseră la nivelul cel mai scăzut, datorită afilierii lor pe de o parte la un mod anticăresc de studiere a trecutului, pe de alta la doctrine stilistice dependente de curente artistice, sentimentale, naţionale şi sociale efemere. Iată de ce nu istoricii de artă au avut o influenţă hotărîtoare în vremea anilor de studii ai lui Wickhoff, ci Conze şi Sickel; primul, un reprezentant al momentului de maturitate ştiinţifică a arheologiei întemeiată pe o veche tradiţie, cel de-al doilea întemeietor dintre cei mai remarcabili al cercetării istorice exacte. De la Conze[3], Wickhoff a învăţat interpretarea arheologică filologică a monumentelor, iar de la Sickel principiile criticii istorice moderne, deci cele două surse ale cunoaşterii, care reprezintă cuceriri de maximă importanţă ale evoluţiei spirituale moderne şi cărora le datorăm nu numai extinderea şi adîncirea cunoaşterii istorice dincolo de elementele întîmplătoare transmise de tradiţie, ci şi posibilitatea stabilirii faptelor într-un mod care a ridicat, prin temeiurile sale obiective, cercetarea istorică la înălţimea ştiinţelor experimentale.

Nimic nu poate fi mai superficial decît a pune, cum se mai întîmplă încă, cercetarea istorică a operelor de artă ale trecutului în opoziţie cu contemplarea artistică, ca şi cum cunoaşterea şi contemplarea pe cale vizuală şi-ar dăuna una alteia.

Wickhoff avea darul fericit al sensibilităţii şi capacităţii de contemplare artistică; dar această înzestrare se însoţea la el cu o notabilă înţelegere pentru problemele şi cuceririle ştiinţifice. Aşa se face că, încă din anii de studii, nivelul ştiinţific incomparabil mai înalt decît cel al istoriei artei, la care se ridicaseră arheologia şi cercetarea istorică generală, nu numai că nu i-a rămas străin, dar a devenit încă de atunci un factor decisiv pentru întreaga sa dezvoltare ulterioară, caracterizată în toate etapele prin efortul neobosit de a ridica istoria artei la înălţimea celorlalte ştiinţe istorice.

În afară de compartimentarea în anumite noţiuni stilistice apărute sub influenţa arhitecturii istoricizante, o altă dovadă deosebit de clară a decăderii istoriei artei o constituia aşa numita iconografie. Luînd ca pretext dăinuirea anumitor compoziţii şi tipuri, aceasta renunţa la studiul dificil, care presupunea o vastă cultură, al înrîuririi exercitate fără întrerupere asupra artei de curentele spirituale, ca şi la studiul complicatei evoluţii a stilului, înlocuindu-le printr-o comparaţie aproape infantilă a tipurilor şi prin statistică iconografică. Un asemenea procedeu nu ar fi fost de conceput în arheologie, care se întemeia pe îmbinarea studiului literaturii şi al artei şi era opus acelui mod de pătrundere în esenţa creaţiei artistice pe care Wickhoff şi-l însuşise în anii tinereţii în mare măsură prin intermediul studiilor literare.

Studiul arheologiei explică aşadar faptul că, în cercetări dintre care unele datează încă din anii studenţiei şi la care a revenit în repetate rînduri — atît le considera de importante — Wickhoff a examinat relaţiile existente între celebre opere de artă, curentele literare şi întreaga viaţă spirituală a vremii lor, ca, de exemplu, în renumitul său studiu despre picturile lui Rafael din Stanza della Segnatura, pe care orice om de cultură ar trebui să-l citească („Die Bibliothek Julius II", *Jarbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XIV, 1893)[4], în care pune capăt nesfîrşitelor şi arbitrarelor încercări de interpretare de pînă

atunci, sau într-o nu mai puţin strălucită cercetare asupra tablourilor lui Giorgione legate de poeme eroice romane (l.c., XVI, 1895)[5], în care a explicat conţinutul tematic al legendarelor opere ale acestui ciudat maestru. (Să mai amintim de asemenea următoarele lucrări ale lui Wickhoff: „Sacchis Restauration der sterbenden Mutter des Aristides", *Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses*, XIX, 1898; „Die Bilder der weiblichen Halbfiguren aus der Zeit und Umgebung Franz I. von Frankreich", *Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses*", XXII, 1901; Venezianische Bilder, *Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen*, XXIII, 1902; „Der Apollo von Belvedere als Fremdling bei den Israeliten", Festgabe für Adolfo Mussafia, 1905; „Die Hochzeitsbilder Sandro Botticellis", *„Jahrb. der preuss. Kunstsammlungen*, XXVII, 1906)[6]. Cu cîtă profunzime înţelegea Wickhoff relaţiile dintre literatură şi artă, legate în toate epocile printr-o evoluţie unitară a reprezentărilor imagistice, o dovedesc subtilele sale eseuri despre „Die Gestalt Amors in der Phantasie des italienischen Mittelalters (*ibid.*, XI, 1890) şi „Der zeitliche Wandel in Goethes Verhältnis zur Antike dargelegt an Faust", *Jahrhefte des österreichischen archäologischen Instituts*, I, 1899[7]. Interesul lui Wickhoff pentru mari poeţi şi îndeosebi pentru Goethe era nu doar un fel de „recreere după oboselile zilnice", ci o parte integrantă a întregii sale dezvoltări spirituale, care a ajuns în felul acesta la o maturitate şi la o claritate a înţelegerii valorilor artistice ce nu poate fi numită decît clasică în sensul cel mai înalt al cuvîntului.

Pe lîngă analiza literară, ceea ce deosebea arheologia de istoria artei, dîndu-i faţă de aceasta din urmă o bază ştiinţifică mai solidă, era perfecţionarea analizei şi determinării descriptive a operelor de artă. Această metodă proprie arheologiei nu putea desigur fi aplicată ca atare la operele de artă ale evului mediu şi ale epocii moderne care au apărut şi ni s-au transmis în alte circumstanţe istorice şi artistice. Ea nu putea însă să nu-l ducă

pe un cercetător, care ţinea atît de mult la caracterul ştiinţific al istoriei artei, la concluzia că trebuie căutată şi găsită, şi în domeniul istoriei artei, o metodă la fel de exactă, pentru ca această disciplină să depăşească stadiul preocupărilor mărunte şi anticăreşti. Calea de urmat i-a arătat-o noua cercetare istorică.

Progresul ştiinţelor istorice în secolul al XIX-lea, care constituie unul din puţinele lui titluri de glorie, consta în primul rînd în noul mod de tratare a izvoarelor şi monumentelor. S-a iniţiat colectarea şi examinarea lor sistematică, în totalitatea lor, fapt realizat în chip exemplar prin marea acţiune pe care au reprezentat-o *Monumenta Germaniae historica*, precum şi verificarea autenticităţii şi veridicităţii lor pe baza unei noi metode întemeiate pe criterii obiective, deschizător de drumuri în această direcţie fiind Sickel, cel de-al doilea profesor care a avut o foarte mare influenţă asupra studiilor lui Wickhoff. Cît de departe era istoria artei (şi este în mare măsură şi astăzi) de aceste obiective! Cu excepţia operelor Renaşterii italiene, fotografiate şi publicate aproape fără lacune datorită mai puţin învăţaţilor cît marilor edituri care răspundeau cerinţelor vizitatorilor, din totalitatea operelor de artă erau cunoscute doar anumite specimene, ale căror clişee treceau dintr-o carte în alta, iar anecdotele cele mai stupide, platitudinile cele mai răsuflate, povestite de vreun scrib din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, erau luate ca adevăruri certe. Se acorda credit oricărei atribuiri a unei opere de artă, făcute în epoci lipsite de orice scrupul în această privinţă. Iniţierea unor mari publicaţii sistematice era cu neputinţă, întrucît lipsea pentru aceasta interesul care ar fi constituit premisa acordării mijloacelor necesare. Wickhoff a trebuit de aceea să se limiteze la a arăta în cîteva cercetări şi studii modul în care trebuie tratate sursele şi monumentele de istoria artei cu exactitatea şi conştiinciozitatea corespunzătoare cerinţelor criticismului istoric, modern. Studiul său despre epoca lui Guido da Siena[8] (*Mitteilungen des Institutes für*

österreichische Geschichtsforschung, X, 1889) este un exemplu strălucit şi durabil de analiză pătrunzătoare a izvoarelor literare din domeniul istoriei artei şi de folosire a lor pentru aprecierea corectă a unor monumente şi a unor întregi epoci artistice. Pentru întîia oară a fost realizată în această lucrarea ar fi trebuit să aibă un efect eliberator dacă ţiei din acest domeniu cu toate mijloacele auxiliare şi cu toată subtilitatea metodei istorice moderne şi totodată cu un succes atît de strălucit, încît lucrarea ar fi trebuit să aibă un efect eliberator dacă istoria artei ar fi fost coaptă pentru un asemenea eveniment, ceea ce era departe de a fi cazul. Şi în lucrări ulterioare, ca, de exemplu, în diferitele sale studii cu privire la istoria artei paleocreştine italiene (menţionez, dintre ele, următoarele lucrări: „Die Fresken der Katharinenkapelle in S. Clemente in Rom. Ein Beitrag zu ihrer Datierung", *Zeitschrift für bildende Kunst*, XXIV, 1889; „Das Apsismosaik in der Basilika des hl. Felix von Nola", *Römische Quartalschrift* III, 1890; „Das Speisezimmer des Bischofs Neon von Ravenna", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XVII, 1894)[9], Wickhoff s-a străduit să ducă mai departe noua critică a izvoarelor, educîndu-şi în permanenţă studenţii în această direcţie pe care o considera ca fiind baza cea mai importantă a cunoaşterii şi cercetării pe tărîmul istoriei artei, lucru cu atît mai remarcabil cu cît aportul său scînteietor şi inepuizabil l-ar fi putut uşor ispiti să înlocuiască munca serioasă, trudnică şi nu prea amuzantă de seminar, cu causerii de mare efect la care ţintesc atîţia, urmărind succesul momentan şi nu efectul pedagogic de durată.

Wickhoff nu s-a limitat însă doar la aplicarea principiilor noii critici istorice la cercetările de istoria artei. Încă mai importantă decît critica tradiţiei istorice externe era, pentru ca istoria artei să fie ridicată la nivelul unei ştiinţe exacte, aprofundarea criticii izvoarelor specifice ale istoriei artei,, anume a operelor de artă înseşi. Istoria artei a pătruns relativ tîrziu în sfera preocupărilor istorice, astfel încît majoritatea monumentelor ei

s-a păstrat fără o tradiţie certă în ce priveşte autorii şi datele naşterii lor. Este adevărat că, treptat, o dată cu apariţia muzeelor şi cu creşterea interesului pentru cercetările de istoria artei, s-a acumulat o anumită experienţă în legătură cu precizarea datelor referitoare la operele de artă, dar ea era de natură cu totul subiectivă şi greu verificabilă. Cîtă vreme însă în această privinţă domnea o atît de mare incertitudine istoria artei rămînea o ştiinţă „pentru palavragii şi diletanţi", de care un om serios nu merita să se ocupe. Wickhoff resimţea din plin aceste lipsuri şi de aceea s-a alăturat bucuros şi cu entuziasm lui Giovanni Morelli[10] care, în studiile sale asupra unor galerii de artă, publicate sub pseudonimul Lermolieff, încerca să remedieze aceste lipsuri. Morelli s-a străduit, în aceste studii, să se rezolve atribuirea a o serie de tablouri vechi pe baza unor criterii obiective, atrăgînd atenţia asupra faptului că la fiecare artist apar, în redarea anumitor forme, ca, de exemplu, a urechilor sau a mîinilor, anumite trăsături caracteristice, care sînt tot atît de mecanice şi inconştiente ca grafia individuală şi care pot de aceea fi considerate ca semnătura indubitabilă a artistului. Această metodă i se părea lui Wickhoff că rezolvă problema atribuirii obiective şi verificabile a operelor de artă. Astăzi, cînd istoria artei începe să fie ameninţată de o nouă perioadă de stagnare generală, este la modă ca metoda lui Morelli să fie declarată depăşită, dacă nu chiar o rătăcire, cînd de fapt ea a fost doar dezvoltată în continuare. Este evident adevărat că nu există şi nu va exista vreodată o reţetă, o formulă simplă pentru atribuirea operelor de artă vechi, dar principiul lui Morelli — stabilirea pe baza întregului material disponibil a unor criterii obiective (care sînt firește diferite în diferitele perioade şi genuri artistice) — este de o însemnătate hotărîtoare pentru dezvoltarea istoriei ştiinţifice a artei, în cadrul căreia şi-a cîştigat treptat o valabilitate sporită, ducînd la constituirea unui mod esenţialmente ştiinţific de cercetare a operelor de artă, la a cărui

adîncire şi îmbogăţire Wickhoff a adus o imensă contribuţie.

Morelli a avut de asemenea meritul memorabil, cu mult mai important decît particularităţile metodei sale în sensul ei restrîns, de a fi pus în mod consecvent la baza problemei atribuţiilor studiul desenelor, în care trăsăturile proprii ale maestrului s-au păstrat mult mai evidente şi mai nefalsificate decît în operele finite. Wickhoff a mers în această privinţă pe urmele lui. Curînd el a ajuns să cunoască ca nimeni altul tezaurele de desene ale vechilor maeştri, cum a dovedit-o marele catalog critic, apărut încă în anii 1891—1892, al desenelor italiene de la Albertina din Viena[11] (*Jahrbuch der kunsthistor. Samm'ungen des Allerh. Kaiserhauses*, XII, XIII). Cît de fundamentată ştiinţific ar fi cunoaşterea picturii vechi, dacă exemplul lui Wickhoff ar fi fost urmat şi dacă ar fi fost publicate în cataloage similare celelalte colecţii de desene vechi, lucru care nu s-a întîmplat nici pînă astăzi!

Se poate vedea zilnic cît de primejdios este faptul că unii cercetători ai artei sau chiar întregul domeniu al cercetării artei se mulţumeşte cu o anumită cantitate de cunoştinţe, pe baza căreia emite soluţii ce se vor definitive în probleme de atribuţii. Progresul ştiinţific nu poate fi însă promovat decît dacă, aşa cum se întîmplă cu critica literară a izvoarelor, şi critica monumentelor este făcută şi pe cît posibil rezolvată în fiecare caz concret ca o problemă în sine. Pînă la sfîrşitul vieţii sale, Wickhoff a publicat o serie de studii exemplare în această privinţă, care pot fi comparate prin subtilitatea argumentării şi prin erudiţie cu studiile lui de Rossi[12], cărora le sînt însă cu mult superioare prin amploarea punctelor de vedere. Studii ca acela referitor la statuia Sf. Petru din biserica San Pietro[13] (*Zeitschrift für bild. Kunst, 1890*) sau la bustul de ceară din Lille (*Mitteilungen des Institutes für österr. Geschichtsforschung*, VI, Ergänzungsband, 1901) sînt adevărate capodopere ale cercetării şi argumentării ştiinţifice, de o importanţă programatică pentru cri-

tica modernă a stilului — (Ar mai fi de menţionat şi următoarele lucrări: „Les écoles italiennes au Museé Impérial de Vienne", *Gazette des beaux-arts*, 1893; „Beiträge zur Geschichte der reproduzierenden Künste: Marc Antons Eintritt in den Kreis der römischen Künstler", *Jahrbuch der kunsth. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses* 1899, „Über einige italienische Zeichnungen im British Museum", *Jahrbuch der kunsth. Samml. des Allerh. Kaiserhauses*, 1903)[14].

Wickhoff considera aceste lucrări doar ca nişte prolegomena. De ani de zile îl preocupau două proiecte care trebuiau să strîngă laolaltă totalitatea experienţelor, observaţiilor şi ideilor sale în legătură cu problema atribuţiilor. Voia să publice un corpus al tuturor desenelor lui Rafael şi ale şcolii acestuia, deosebit de potrivite pentru a sluji ca exemple de rezolvare a celor mai frecvente dificultăţi în problemele de atribuţie, a deosebirii dintre mîna maestrului şi cea a elevului său, dintre originale şi imitaţii. Un raport provizoriu asupra publicaţiei proiectate pe care Wickhoff l-a publicat în scrierile Academiei vieneze (*Anzeiger der phil.-hist-Klasse der kais. Akademie der Wissenschaften*[15], Wien 1903) prezintă numai scheletul lucrării plănuite, care urma să fie precedată de o introducere asupra dezvoltării desenului în Italia şi care ar fi avut pentru cunoaşterea ştiinţifică a picturii o importanţă fundamentală, asemănătoare celei pe care *Acta Carolinorum*[16] ale lui Sickel au avut-o pentru disciplinele istorice auxiliare. Poate încă mai importantă ar fi fost lucrarea plănuită despre Giorgione şi despre pictura veneţiană din vremea acestuia, la care Wickhoff ţinea atît de mult. Aproape că nu există un alt domeniu în care situaţia istorică obiectivă să fi fost mai încîlcită şi mai desfigurată de fabulaţii şi teorii artistice, de lipsa de conştiinciozitate a cronicarilor vremii şi de arbitrariul atribuţiilor decît istoria picturii veneţiene de la începutul secolului al XVI-lea. A limpezi acest haos şi totodată a crea un model de monografie critică de istoria

 artei, în care trebuiau depăşite dificultăţi de tot

felul, acesta era proiectul care l-a preocupat pe Wickhoff vreme îndelungată. Toate studiile pregătitoare erau încheiate şi cît de mult îi stătea la inimă această lucrare reiese din faptul că, atunci cînd boala ce progresa nu i-a permis să spere că-şi va putea realiza celelalte proiecte, s-a străduit totuşi să redacteze cel puţin acest testament, cum îşi numea lucrarea. Nici din ea însă nu a putut lăsa decît fragmente.

Era indispensabil să vorbim despre aceste proiecte, întrucît chiar dacă moartea prematură a lui Wickhoff a lipsit ştiinţa de roadele unei munci de ani şi ani, aceasta nu a rămas totuşi fără folos. Wickhoff a fost un profesor în sensul cel mai înalt al cuvîntului, la care propria dezvoltare se confunda cu educarea elevilor, astfel încît mersul înainte al spiritului, al concepţiilor şi ideilor sale, chiar dacă nu s-a materializat în opere încheiate, a exercitat totuşi o mare influenţă. El nu era avar cu ideile sale şi acestei fericite trăsături de caracter i se datorează faptul că, dacă nu rezultatele obţinute în probleme speciale, totuşi punctele de vedere noi, esenţiale, elaborate pe baza studiilor sale au avut influenţă asupra elevilor săi, i-au unit, printr-o anumită orientare în domeniul istoriei artei, în cadrul unei şcoli, căreia Wickhoff i-a lăsat ca moştenire nu o teorie, o concepţie dogmatică despre istoria artei, ci doar stricta rigoare ştiinţifică a exigenţelor critice. „Totul este", spunea el odată, „ca izvoarele să fie cercetate cu precizie şi conştiinciozitate, ca tot ce este accidental şi ar putea crea confuzii să fie eliminat iar concluzia să fie trasă fără prejudecată, fără să se ţină seama de eventuala ei nocivitate sau oportunitate. Cercercetătorul nu va proceda altfel decît medicul sau judecătorul, cu care are comună aceeaşi responsabilitate morală". Descoperirea faptelor reale este însă nu numai o îndatorire, ci presupune şi putinţă şi ştiinţă, amîndouă enorm îmbogăţite de Wickhoff. Cine a avut norocul să discute cu el despre cercetările de istoria artei sau să poată contempla împreună opere de artă, a putut măsura distanţa care despărţea tipul de cercetare a artei întruchi- 52

pat de el, de modul de tratare a problemelor de istoria artei practicat de înaintaşi şi de cei mai mulţi dintre contemporanii săi. Wickhoff a subliniat în permanenţă că aprofundarea studiului istoriei artei nu poate fi aşezată pe baze trainice dacă ne mulţumim cu cercetarea făcută de unul singur, ci numai dacă, aşa cum se întîmplă în toate celelalte ştiinţe istorice şi cum a încercat şi el să o facă prin publicarea iniţiată de el a manuscriselor miniate austriece, este organizată editarea completă şi metodică a izvoarelor imagistice, datorită cărora cunoaşterea epocilor trecute ale artei ar putea depăşi judecăţile aproximative şi pe baza cărora ar putea fi educată într-un riguros spirit ştiinţific o nouă generaţie de savanţi.

Unui observator atent nu-i poate scăpa faptul că între toate ştiinţele, oricît de disparate ar părea la prima privire, există o strînsă conexiune internă, astfel încît cei mai de seamă reprezentanţi ai unei anumite discipline şi spiritele conducătoare ale altor ştiinţe se află, conştient sau nu, în legătură unii cu alţii. Cel mai mare progres făcut de cercetare şi de cunoaşterea umană a secolului al XIX-lea a constat în faptul că oameni de seamă au transformat cu totul anumite domenii ale ştiinţei, descoperind şi demonstrînd în ce mod gîndirea speculativă sterilă poate fi înlocuită în acele domenii prin cunoaşterea empirică. Printre aceşti mari reformatori s-a aflat şi Wickhoff şi nu putem să nu ne întrebăm de ce acţiunea sa nu a transformat, cît era încă în viaţă, cercetarea pe tărîmul istoriei artei, aşa cum influenţa lui Mommsen[17] a transformat cercetarea istoriei antichităţii, a lui Sickel pe cea a evului mediu, iar a lui Ranke[18] pe cea a epocii moderne. S-au conjugat aici mai multe împrejurări. Mai întîi, lui Wickhoff i-a fost cu neputinţă să desfăşoare o activitate organizatorică la fel de intensă ca aceea a savanţilor susamintiţi. Pentru aceasta este nevoie nu numai de genialitate, ci şi de o inepuizabilă putere de muncă, pe care Wickhoff nu o avea. Căci o boală grea şi chinuitoare, cu care a avut de luptat încă din 53 tinereţe, i-a răpit cele mai multe zile de muncă

iar operele sale au fost smulse cu trudă unei vieţi pline de suferinţe. Într-o altă disciplină ar fi fost poate de ajuns impulsurile date pentru ca opera reformatoare să fie înfăptuită, dar nu în istoria artei care era prea puţin dezvoltată ca ştiinţă. Domneau încă în ea, ca în istoria generală din secolul al XVIII-lea, doctrine aprioristice: pe de o parte o rigidă teorie a istoriei culturii şi pe de alta un dogmatism estetic care, avînd ca purtători de cuvînt scriitori atît de mari ca Taine şi Burckhardt şi fiind predate la toate universităţile, erau atît de înrădăcinate, încît nu exista nici un interes şi nici o înţelegere pentru o altfel de istorie a artei decît aceea care-şi propunea să umple cadrul trasat de doctrinele susamintite prin monografii de artişti şi descrieri de fapte exterioare ale evoluţiei artistice teritoriale. Întrucît istoria artei era dominată pe de o parte de basmul umanist despre arta etern valabilă a unei epoci de aur, faţă de care tot ce a precedat-o a fost doar o pregătire şi tot ce a urmat-o a fost decădere, pe de altă parte de o doctrină rigidă a stilului bazată pe curentele literare şi artistice ale iluminismului şi ale romantismului, nimeni nu se simţea îndemnat să o apuce pe drumul spinos al ştiinţelor exacte. Şi totuşi orice spirit mai adînc nu putea să nu-şi dea seama că de aceasta depindea existenţa însăşi a unei istorii ştiinţifice a artei.

Căci noile metode ştiinţifice erau, în ultima instanţă, pretutindeni exclusiv rezultatul unei noi concepţii despre devenire în istoria naturii, concepţie care înlocuia tezele şi premisele speculative prin fapte şi cicluri evolutive stabilite empiric. O disciplină care, în concepţia ei generală, era determinată nu de evoluţia naturală continuă, ci de valori şi factori predestinaţi, putea conta tot atît de puţin să devină o ştiinţă, cît sistemele istorice teologice sau construcţiile istorice social-politice. Atîta vreme cît exista fideism în istoria artei, nu putea fi în chip serios vorba de cercetări de istoria artei. Cercetarea metodică riguroasă era, cît timp domnea un astfel de crez, la fel de lipsită de sens, ca o asemenea cercetare în astrologie.

Wickhoff ştia şi simţea din plin acest lucru „Dacă nu reuşim" îi scria el odată lui Riegl, „să înlăturăm idealurile artistice şi noţiunile stilistice sacrosancte, totul rămîne doar o joacă". Treptat însă s-a înfăptuit în noua viaţă artistică o transformare, care a contrazis vechiul fetişism cu o putere mai mare decît argumentele de ordin istoric. A fost în primul rînd apariţia picturii moderne, de îndreptăţirea, ba mai mult, de măreţia căreia nici un om dotat cu intuiţie nu se putea îndoi, deşi ea nu avea mai nimic comun cu normele şi modelele stilistice pretinse ca universal valabile. Wickhoff a descris adesea puternica impresie pe care i-a făcut-o acest fenomen. Mulţi dintre cei care se ocupau cu arta veche au putut împărtăşi cu el bucuria faţă de noua artă, dar în spiritul său atît de bine organizat pentru gîndirea filosofică şi istorică trăirea interioară se îmbina cu problemele fundamentale ale cercetării istoriei artei şi aceasta l-a dus la concluzia că nu numai proveniența cronologică, locală şi personală a operelor de artă, ci şi substratul lor comun, istoria problemelor artistice, ale voinţei şi putinţei artistice, pot fi stabilite, nu pe baza unor ipoteze generale, ci pe cale istorică, prin cercetări privind evoluţia istorică.

Acestei înţelegeri a lucrurilor îi datorăm opera cea mai mare şi mai importantă a lui Wickhoff, introducerea la publicarea, realizată de el împreună cu W. v. Härtel, a *Genezei* vieneze (*Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses*, Beilage zum XV. und XVI. Band, 1895). Renumitul codex paleocreştin din biblioteca vieneză a curţii imperiale conţine imagini care, din punctul de vedere al artei greceşti vechi, considerată în antichitate drept singura creatoare şi valabilă, puteau trezi oarecare interes cel mult ca nişte ciudăţenii. Wickhoff a încercat însă să explice stilul acestor imagini, întemeiat exclusiv pe valori picturale, înfăţişînd, în introducerea la această publicaţie, în formulări lapidare, de mare pregnanţă, progresele făcute în ce priveşte stăpînirea problemelor artistice după epoca diadohilor[19], în arta

antichității clasice. Pînă la el arta acestei perioade fusese privită cu dispreț întrucît, confundîndu-se universalismul artistic cu absența oricărei arte, neînțelegîndu-se noile ei obiective, artei romane îi era tăgăduită orice originalitate. Datorăm descoperirea acestei arte romane lui Wickhoff, care a demonstrat că ea nu este, cum s-a afirmat în orbirea produsă de teoria dogmatică a artei, doar un ecou al artei grecești, ci reprezintă o grandioasă etapă a evoluției, care nu a fost mai puțin importantă de-a lungul unei jumătăți de mileniu decît dezvoltarea artei clasice din perioada mai veche, iar pentru noi are și o semnificație specială, întrucît manifestă multe analogii cu evoluția care s-a produs în artă începînd din secolul al XVI-lea. Orizontul nostru s-a îmbogățit dintr-o dată cu o mare artă, care a creat enorm de multe opere, dintre care unele se numără printre cele mai mari din toate timpurile. Fără îndoială, istoria artei imperiului roman, conturată în chip genial în linii mari de Wickhoff, va fi depășită în o serie de amănunte de cercetări ulterioare, dar în ansamblu, ca realizare spirituală, ea va sta în permanență alături de cele mai însemnate creații științifice și literare ale secolului trecut. Aceasta nu numai pentru că a pus într-o lumină nouă pentru toate timpurile o artă, pe care secolele trecute nu o băgaseră în seamă sau în care, cînd se ocupau de ea, văzuseră numai ce era tradițional, nu ce era nou, dar și pentru că a deschis istoriei artei în toate direcțiile orizonturi noi. Desigur însăși evoluția artei moderne a dus în chip nemijlocit la apariția interesului pentru artiști și epoci ale artei, luate în considerație pînă atunci doar pentru a se evita omisiunile de ordin lexical. Fapta eliberatoare a dus însă la înlocuirea descoperirilor întîmplătoare și recunoașterilor șovăielnice printr-o înțelegere fundamentată istoric pentru valori artistice și momente ale evoluției, pînă atunci total neînțelese. Valorizarea subiectiv arbitrară sau dogmatic estetică a vechilor opere de artă a fost înlocuită printr-o valorizare de natură istorică evolutivă, lucru important pentru toate epocile ar-

tistice, care a revelat plăcerii artistice o întreagă lume de noi senzații, a pus în fața cercetării artei noi și nebănuite sarcini și a așezat și problematica generală pe o bază științifică modernă.

Dar Wickhoff nu s-a oprit aici. După ce a fost risipită vraja esteticii absolute, în fața istoriei artei s-a deschis posibilitatea unei istorii universale a problemelor artistice, a căror desfășurare, nefiind așa cum se crezuse mai înainte întîmplătoare sau predeterminată, trebuia să fie examinată din punctul de vedere al unei evoluții unitare, care este pentru concepția noastră de astăzi legea fundamentală a devenirii istorice. Într-o lucrare de largă perspectivă „Über die historische Einheitlichkeit der gesamten Kunstentwicklung" (*Festgabe für Büdinger*, 1898)[20] Wickhoff a formulat limpede noua problemă, care din acel moment l-a interesat mai mult decît orice altceva. Deoarece stăpînirea treptată a naturii, care a progresat de la imaginea păstrată accidental în amintire la redarea exactă a imaginii de pe retină, alcătuia în primul rînd conținutul evoluției progresive a artei, Wickhoff avea intenția să scrie o istorie a naturalismului în arta plastică. Ani de zile a strîns material pentru această lucrare și cine a avut norocul să-i asculte cursul consacrat acestei teme știe că era încheiată în mintea sa o operă care ar fi conferit istoriei artei un rol conducător în cadrul științelor istorice.

A amînat redactarea lucrării, pentru că a intervenit ceva — una din acele situații în care sacrifica fără șovăială roadele unor ani întregi de muncă și în care se manifesta clar înaltul ethos științific care-l însuflețea. Cu toate progresele ideale pe care le reprezentau unele opere și publicații, conținutul științific al istoriei artei nu s-a adîncit în ultimii douăzeci de ani, ci dimpotrivă a scăzut de la an la an. Valul de declin al culturii, care, urmînd ca în toate epocile și în secolul al XIX-lea emancipării păturilor sociale lipsite pînă atunci de cultură, a redus la minimum înțelegerea generală pentru artă, s-a făcut simțit și în domeniul istoriei artei, în care au preluat condu-

cerea diletanții și jurnaliștii, care au închis calea oricărui progres științific. Pentru a se împotrivi acestui rău crescînd, Wickhoff a întemeiat o revistă critică — *„Kunstgeschichtliche Anzeigen"*[21] —, căreia i-a consacrat cea mai mare parte a timpului său de muncă, tot mai redus din cauza bolii. El a biciuit în această revistă superficialitatea și falsitatea scrierilor actuale de istoria artei în recenzii care sînt mai mult decît comentarii ocazionale ce împart după criterii convenționale elogii și critici și obișnuiesc să ascundă sub masca obiectivității lipsa de convingeri științifice mai profunde și adesea chiar prefăcătoria. În recenziile sale vehemente, scînteietoare, Wickhoff nu număra greșelile de tipar, ci pătrundea la rădăcinile nivelului scăzut al istoriei artei, pe care-l denunța fără cruțare. I s-a reproșat uneori că era „prea personal", dar numai mediocritatea simplificatoare se ascunde, în combaterea situațiilor negative, în spatele unei false obiectivități, ocolind mieros pe cei vinovați de ele. Intervenția lui Wickhoff a avut în orice caz efectul unei furtuni purificatoare. „Wickhoff a fost conștiința noastră a tuturor", îmi spunea un coleg, care fusese tratat nu prea măgulitor în *„Anzeigen"*. Nu putea fi mai bine caracterizat efectul acestor documente ale dragostei necondiționate și neprefăcute de adevăr a lui Wickhoff. Le datorăm, poate mai mult chiar decît exemplarelor lui scrieri, faptul că a început să se producă o despărțire a spiritelor și o totală reconsiderare a istoriei artei, abia după desăvîrșirea căreia vom putea măsura întreaga măreție a lui Wickhoff.

NOTE

1. Rudolf Eitelberger (1819—1895), istoric de artă, din 1852 profesor de istoria artei la Universitatea din Viena, întemeietor în 1864 și director al „Muzeului austriac pentru artă și industrie" („Österreichisches Museum für Kunst und Industrie").
2. Karl Friedrich von Rumohr (1785—1843), istoric de artă german; *Italienische Forschungen* (Cercetări italiene), publicată între 1827—1831, este opera sa principală.

3. Alexander Conze (1831—1914), istoric și arheolog german, profesor între 1869—1877 la Universitatea din Viena.
4. Biblioteca lui Iuliu II, *„Anuarul colecțiilor de artă prusiene"*.
5. Studiul este intitulat „Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten".
6. „Restaurarea de către Sacchi a Mamei muribunde a lui Aristide", *„Anuarul colecțiilor de istoria artei a prea înaltei Case imperiale"*; Tablouri de figuri feminine reprezentate pînă la jumătatea corpului din vremea și din mediul lui Francisc I al Franței", *„Anuarul"*...; „Tablouri venețiene"; „Apollo din Belvedere ca operă de artă străină la izraeliți", ediție omagială pentru Adolfo Mussafia; „Tablourile pe teme nupțiale ale lui Sandro Botticelli".
7. „Făptura lui Amor în imaginația evului mediu italian"; „Schimbarea în timp a atitudinii lui Goethe față de antichitate, așa cum reiese din Faust" (*„Caiete anuale ale Institutului arheologic austriac"*).
8. Studiul se intitulează: „Über die Zeit des Guido da Siena".
9. „Frescele din capela Sf. Ecaterina din S. Clemente la Roma. O contribuție la datarea lor", *„Revista de artă plastică"*; „Mozaicul din absida basilicei Sf. Felix din Nola, *„Publicația trimestrială din Roma"*; „Sufrageria episcopului Neon din Ravenna", *„Repertoriul pentru știința artei"*.
10. Giovanni Morelli (1816—1891) s-a consacrat, după studii în domeniul medicinii și al științei naturii, cercetărilor de istoria artei; bun cunoscător al artei italiene, a elaborat o metodă de cercetare a operelor de artă, foarte controversată la timpul său, dar prețuită de Wickhoff și, în genere, de școala vieneză de istoria artei.
11. Lucrarea se intitulează: „Die italienischen Handzeichnungen der Albertina".
12. Autor mai ales al unor studii de arheologie creștină: „La Roma sotteranea cristiana, I, II, III, 1864, 1866, 1877; Mosaici cristiani delle chiese di Roma, 1876—1894 (Mozaicuri creștine din bisericile Romei).
13. Studiul se intitulează: „Die bronzene Apostelstatue in der Peterskirche" („Statuia de bronz a apostolului din biserica San Pietro").
14. „Școlile italiene la Muzeul imperial din Viena"; „Contribuții la artele de reproducere: intrarea lui Marc Anton în cercul artiștilor din Roma"; „Despre cîteva desene italiene de la British Museum").
15. *„Buletinul clasei de filologie și istorie a Academiei imperiale de științe"*.
16. Titlul exact al publicației, apărute în 1867—1868, este: *„Acta regum et imperatorum Carolinorum digesta et enarrata"* (*„Actele, strînse și explicate, ale regilor și împăraților carolingeni"*).

17. Theodor Mommsen (1817—1903), istoric german, autor al unei *„Istorii romane"* *(Römische Geschichte)* şi al unui studiu despre dreptul public roman *(Römisches Staatsrecht)*.
18. Leopold von Ranke (1795—1886), istoric german, autor al unei *„Istorii universale"* *(Weltgeschichte)* şi al *„Istoriei germane în epoca Reformei"* *(Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation)*.
19. Urmaşii lui Alexandru cel Mare, care şi-au împărţit între ei imperiul; cei mai de seamă au fost Ptolemeu, Seleukos, Attalos.
20. „Despre caracterul istoric unitar al întregii evoluţii a artei" *(Publicaţie omagială pentru Büdinger)*.
21. „Informaţii privind istoria artei".

LES ALISCANS*

Considerarea şi cercetarea istorică obiectivă, nedogmatică, a istoriei problemelor estetice este într-adevăr unul din darurile de seamă pe care o dată cu multe altele ni le-a făcut cel căruia-i sînt consacrate aceste rînduri[1].

Arta oricărei perioade este un produs necesar al timpului şi al oamenilor care au creat-o. A demonstra şi explica în aspectele particulare această necesitate istorică a idealurilor artistice ale unei epoci este una din cele mai importante probleme ale istoriei artei. Pentru ea este cu totul lipsită de sens relaţia dintre arta trecutului şi o teorie abstractă a artei, întrucît nici o estetică sistematică şi absolută nu se poate identifica cu dezvoltarea reală a lucrurilor.

Este evident că evoluţia artei poate fi cercetată şi judecată din diferite puncte de vedere. Teologului, de exemplu, i se vor părea deosebit de importante alte opere decît istoricului literar. Pentru istoria artei primul lucru ce trebuie luat în consideraţie este evoluţia problemelor formei celelalte intrînd în sfera ei de preocupări numai în măsura în care se raportează la aceste probleme. Ar fi, de exemplu, aberant şi nu ar corespunde decît în mică măsură problematicii proprii istoriei

* Studiul este inclus în volumul: Max Dvořák, *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, Piper Verlag, München, 1929.

artei, dacă cineva ar proclama iconografia ca scopul ultim al ştiinţei noastre.

Din această limitare reiese totuşi o particularitate a istoriei artei faţă de celelalte ştiinţe istorice. Este exclus să se descopere legi general valabile ale devenirii istorice. Această afirmaţie ar părea însă a nu fi valabilă pentru istoria artei. Structuriile formale create de artist sînt legate de anumite funcţii psihice pentru care trebuie să existe o serie de legi biologice şi psihologice. Istoria artei nu ar avea de ce să se ocupe prea mult de aceste legi, dacă ele ar constitui o componentă şi premisă constantă a creaţiei artistice. Cercetarea mai ales a artei antichităţii ne-a arătat că diferitele stadii ale evoluţiei problemelor formale se succed într-un mod care duce la concluzia că, dacă nu legile funcţionale primare, în orice caz acţiunea şi efectul lor s-au modificat şi au evoluat în cursul procesului istoric într-un fel asemănător celui în care se dezvoltă la copil activitatea spirituală generală.

Un orizont nebănuit s-ar deschide cunoaşterii legilor psihice ale creaţiei artistice, dacă am putea demonstra că aceleaşi probleme formale au apărut în aceeaşi succesiune şi în afara ciclului evoluţiei artistice din antichitate. Este ceea ce pare a fi fost cazul cu arta plastică a evului mediu şi a epocii moderne. Nu se produce şi aici o evoluţie, cu toate treptele ei intermediare, de la o artă plastic-tectonică la una pur picturală, de la redarea rudimentară a tridimensionalităţii pînă la impresionismul extrem?

Este neîndoielnic că pictura creştină nu poate fi folosită pentru această analogie decît în anumite limite care fac ca valabilitatea acestui exemplu să fie cu totul iluzorie. Problemele şi cuceririle picturii antice nu au dispărut niciodată cu totul, păstrîndu-se atît ca tradiţie directă cît şi în stare latentă, iar căutările şi invenţiile formale ale pictorilor creştini s-au desfăşurat sub înrîurirea lor, pornind de la un anumit punct spre un anumit obiectiv, astfel încît se poate vorbi cel mult de o concordanţă accidentală în unele stadii ale recep-

tării şi nu de o evoluţie independentă de antichitate.

Putem însă afirma acelaşi lucru şi despre sculptură? De un şir neîntrerupt de compoziţii în care să se fi păstrat problematica formală a artei statuare antice, cu greu poate fi vorba în cadrul noii sculpturi monumentale şi la fel de puţin se poate vorbi despre o tradiţie artistică neîntreruptă. De la picturile murale pompeiene putem urmări drumul picturii pînă la psaltirea Sf. Ludovic[2] şi pînă la tablourile lui Duccio, dar ar fi greu să ne închipuim că sfinţii şi profeţii catedralelor gotice ar descinde, în cadrul unei evoluţii similare, direct din statuile de împăraţi şi zei ale artei greceşti şi romane. O asemenea ipoteză pare a se lovi de dificultăţi insurmontabile.

În ultimii ani s-a ajuns tot mai mult la concluzia că dezvoltarea sculpturii romanice a fost determinată în mod esenţial de operele de artă aplicată în care s-au păstrat cuceriri tehnice şi formale ale artei antice. Cercetările fundamentale ale lui Goldschmidt[3] asupra sculpturii medievale din Saxonia au furnizat dovada că progresele înregistrate de sculptura romanică îşi au în primul rînd sursa în împrumuturi din opere bizantine de artă aplicată.

Totuşi aceste împrumuturi nu înseamnă cîtuşi de puţin o preluare totală a vestigiilor bizantine ale sculpturii antice; ele sînt doar altoiuri făcute pe un copac deja existent. Copii fidele se întîlnesc numai în mod cu totul excepţional. Arta plastică a Occidentului îşi avea în acea vreme, o dată cu propriul stil, şi propriile ei probleme şi principii formale; ea a preluat din arta bizantină numai ceea ce putea fi pus de acord cu aceste probleme şi principii. O examinare a conţinutului de forme al acestei baze şi componente occidentale a sculpturii romanice ne arată că ea concordă în multe privinţe în ce priveşte rezolvările formale cu sculptura bizantină — fără această concordanţă orice preluare ar fi exclusă —, dar totodată că ea se găseşte într-un cu totul alt stadiu de evolu-

ţie istorică a formelor. Chiar în cazurile în care

împrumuturile bizantine sînt foarte masive, nici chiar un ochi neexersat nu ar putea confunda un relief occidental cu unul oriental. Nu limbajul formelor deosebeşte sculptura romanică de cea bizantină — în această privinţă concordanţa este dimpotrivă deplină —, ceea ce le desparte este înţelegerea total diferită a problemelor formale ale creaţiei sculpturale, care s-a afirmat dincolo de orice împrumuturi.

Evoluţia sculpturii bizantine a fost ultimul capitol al sculpturii antice. Aşa cum cele mai importante probleme şi cuceriri ale picturii antice tîrzii s-au păstrat, transmise fără întrerupere pînă în evul mediu culminant, şi sculptura bizantină s-a dezvoltat în întregime pe baza şi în limitele stilului plastic al antichităţii tîrzii. Tendinţele acestui stil erau nu statuare şi monumentale, ci picturale şi decorative. Problema centrală a sculptorilor din antichitatea tîrzie nu era reprezentarea pur şi simplu a tridimensionalităţii tactile a unei forme tectonice, ci reprezentarea acestei forme în spaţiu şi lumină. În ciuda oricărei decadenţe, o artă nu poate să devină niciodată primitivă, după ce a fost o dată barocă, atunci cînd ea este moştenită de la generaţie la generaţie printr-o tradiţie neîntreruptă de atelier, astfel că şi în sculptura bizantină s-au păstrat pînă la stingerea ei aspiraţiile şi cuceririle picturale ale artei romane tîrzii. O privire asupra oricărui relief bizantin confirmă din plin acest lucru. Scopul ultim al sculptorului nu este configurarea şi reprezentarea formei plastice izolate — multe elemente, faldurile veşmintelor, de exemplu, sînt adesea doar sugerate — ci întotdeauna relaţia formei izolate cu efectul decorativ şi pictural de ansamblu. Niciodată o figură izolată nu este concepută ca o reprezentare plastică de sine stătătoare, ea trebuie întotdeauna gîndită şi văzută în cuprinsul unui spaţiu ambiant.

Odată cu împrumuturile, în sculptura romanică au pătruns multe din elementele acestui caracter pictural al sculpturii antice tîrzii şi bizantine. Ar fi totuşi greşit să considerăm statuile şi reliefurile romanice doar ca o primitivizare a

modelelor bizantine. *Mai puternic decît influenţa modelelor a acţionat în sculptura medievală o tendinţă formală, pe care o putem numi plastică în sensul pregnant al cuvîntului şi monumental-statuară.* Ea este sursa progresului care se săvîrşeşte în Occident, în ea îşi au originea eforturilor de a găsi structuri formale noi, autonome. Să luăm ca termen de comparaţie, pentru a ne referi la un exemplu bine cunoscut, sculpturile din corul Sf. Gheorghe[4] de la Bamberg. Formele izolate sînt pline de reminiscenţe şi împrumuturi din tezaurul tradiţiei bizantine, dar concepţia antică tîrzie şi bizantină despre problema formală centrală a structurii plastice fie că n-a fost înţeleasă de maestrul profeţilor, fie că acesta n-a socotit că e demnă de a fi urmată. Figurile nu sînt delimitate de cadrul reliefului, ci îl depăşesc. Din faţă figurile sînt executate ca sculpturi în ronde bosse, dar nicăieri nu s-a încercat străpungerea fundalului prin mijloace perspectivale sau sugerarea adîncimii spaţiale în spatele figurilor sculptate. Fundalul rămîne şi pentru privitor un zid de piatră masiv *în faţa* căruia sînt aşezate statuile. În locul apelului ce se făcea în arta antică tîrzie şi în cea bizantină la actul subiectiv al vederii şi la proiecţia spaţială proprie privitorului, maestrul medieval urmăreşte să dea figurilor sale, mergînd pînă la distorsiuni ale membrelor, un cît mai puternic conţinut plastic obiectiv. Între perechile de profeţi există încă, desigur, o oarecare relaţie concretă directă, dar formal nu le mai leagă nimic altceva decît terenul comun pe care sînt aşezate. Nu mai sînt reliefuri în perete, menite să creeze iluzia unui cadru spaţial, ci, potrivit intenţiei ultime a autorului lor, sculpturi monumentale de sine stătătoare.

Acest obiectiv a fost atins pe deplin, după cum se ştie, abia în sculptura gotică. Locul de elecţie al noului stil monumental l-au constituit catedralele gotice. Noua arhitectură a fost sursa unei noi creaţii statuare. Unei clădiri gotice construite pînă la ultima piatră pe baza unui sistem perfect

 articulat de elemente componente, figura monu-

mentală izolată i se potrivea în chip deosebit din punct de vedere atît tehnic cît şi stilistic. Ar fi totuşi greşit să încercăm a explica noua artă sculpturală pornind exclusiv de la noul stil arhitectonic. Edificiul gotic ar fi putut fi asociat cu nenumărate alte forme ale decoraţiei plastice; ar fi fost posibilă şi o adaptare la noua arhitectură a stilului plastic pictural al antichităţii tîrzii. La această concluzie duce şi raţionamentul ce urmează.

Într-o subtilă analiză a sculpturii gotice timpurii, Vöge[5] a arătat că maeştrii ei au lucrat sub o constrîngere de ordin tectonic — fiecare figură trebuia compusă într-un bloc dat. Vöge vede pe bună dreptate în această constrîngere motivul unei noi lupte cu forma şi punctul de pornire pentru o nouă plăsmuire creatoare de stil. Este totuşi imposibil să găsim aici punctul de plecare pentru problemele formale ale noii sculpturi monumentale, căci rezolvările formei sculpturale, care ar trebui să ducă printr-o asemenea constrîngere la o artă primitivă, nedezvoltată pe planul formei, *nu constituie în secolul al XII-lea* baza şi conţinutul creaţiei statuare, ca, de exemplu, în sculptura greacă arhaică. Artiştii au luptat dimpotrivă cu constrîngerile de ordin tectonic[6] pentru a rezolva probleme ce ţin de o artă sculpturală nesubordonată vreunei premise tectonice. Lupta cu blocul în care se sculpta se dădea tocmai pentru a imprima figurii un maxim de mişcare şi tridimensionalitate. Statuile nu au fost, de exemplu, concepute astfel încît mîinile să se afle pe acelaşi plan optic cu trupul, ceea ce ar fi înlesnit enorm execuţia lucrării şi s-ar fi potrivit şi din punct de vedere stilistic; o mînă sau alta era dimpotrivă de regulă întinsă înainte. Artistul avea despre figurile pe care voia să le reprezinte concepţii nu doar optice, ci şi consecvent spaţiale. Cu alte cuvinte, problemele formale, de la care porneşte, ţin de o sculptură care s-a născut în cadrul unei evoluţii eliberate de cerinţele de ordin tectonic. Sînt probleme identice cu cele care au preocupat arta clasică *după* depăşirea constrîngerilor tectonice. O elaborare treptată a acestor probleme trebuia să

ducă la o apropiere treptată între arta statuară antică şi modernă, ceea ce s-a şi petrecut în realitate începînd cu figurile antichivante de la Remis şi terminînd cu creaţiile lui Michelangelo. Sarcinile formale ale noii sculpturi nu au fost deci determinate de noile condiţii tectonice şi stilistice, ci au apărut independent de ele. Ele nu pot fi totuşi nicidecum considerate ca fiind invenţia unui geniu izolat sau cucerirea unei singure generaţii. Sînt probleme a căror geneză a cuprins în antichitate secole întregi.

Vöge credea a fi descoperit, după cum se ştie, începuturile noului stil monumental în Provence. Artiştii provensali ar fi fost, după părerea lui, impulsionaţi şi influenţaţi de monumentele de artă antică şi paleocreştină, care s-au păstrat în număr atît de mare în acest centru, ultim refugiu al artei şi culturii galo-romane.

Pentru problema de care ne ocupăm, discuţia dacă întemeietorii sculpturii gotice au preluat sugestiile din sud este cu totul irelevantă. Tot aşa cum în alte ateliere din secolul al XII-lea artiştii au primit sugestii şi au împrumutat forme izolate de la modelele bizantine, artiştii provensali au preluat ornamente, figuri izolate şi reliefuri întregi din tezaurul mult mai bogat şi mai la îndemînă al operelor de artă antice. Ceea ce era însă nou şi epocal în noua sculptură — năzuinţa spre plasticitate şi viziunea monumentală — nu putea fi raportat cîtuşi de puţin la monumentele antice tîrzii şi nici, în alte zone, la cele bizantine, din motive identice în ambele cazuri. În sculpturile triumfale şi funerare ale antichităţii tîrzii aspiraţia spre efecte picturale este încă mai puternică decît în operele epigonilor bizantini. Ceea ce sculptorii provensali ar fi putut prelua ca probleme formale de la sculpturile galo-romane ar fi fost exact contrariul tendinţelor şi aspiraţiilor noii sculpturi, ar fi fost tocmai ceea ce ea îşi propunea să depăşească. Tendinţa către efecte plastice şi statuare nu era de altfel o particularitate a şcolii provensale ci era, mai mult sau mai puţin dezvol-

tată, comună întregii sculpturi occidentale din secolul al XII-lea*.

Epuizîndu-se aşadar toate sursele străine şi exterioare, nu ne rămîne altceva de făcut, decît să căutăm rădăcinile noului stil sculptural în însăşi arta occidentală. O privire fugară asupra produselor sculpturale ale epocii carolingiene şi ottoniene arată însă că şi aici căutarea este lipsită de orice perspectivă. Ceea ce întîlnim mai ales în sculptura carolingiană şi ottoniană sînt forme şi probleme ale sculpturii antice tîrzii care s-au păstrat ca scheme tradiţionale. Să ne amintim, de exemplu, pentru a cita din nou un exemplu bine cunoscut, de reliefurile de pe coloana episcopului Bernward[7]. Cu toată execuţia barbară din punct de vedere tehnic şi stilistic, ele trebuie considerate ca derivînd dintr-o artă al cărei ultim scop era crearea iluziei spaţiale. Urmele acestei arte sînt cu atît mai pure şi mai numeroase, cu cît mai apropiate sînt sculpturile de perioada carolingiană. Friza carolingiană de la Sf. Sifrein din Carpentras este în acelaşi raport cu decoraţiunile sculpturale ale artei din timpul Flaviilor[8], în care se află miniaturile evangheliarului lui Carol cel Mare[9] cu picturile murale pompeiene.

Dacă privim însă mai îndeaproape barbarizarea crescîndă a formelor artistice tradiţionale, observăm că ea a constat, în ceea ce priveşte problemele formale, în faptul că valorile spaţiale au fost înlocuite prin valori pur şi simplu sculpturale. Ornamentul plastic îşi întemeiază efectul, în ultima perioadă a artei antice, aproape numai pe jocul de lumini şi umbre, motivul izolat fiind dimpotrivă tratat foarte schematic. Formele acestui decor au fost preluate de evul mediu, dar originea şi scopul lui nemaifiind înţelese, el a fost umplut cu forme plastice izolate, precis configurate. Este numai aparentă deci contradicţia pe care

* Chiar în cazurile în care sînt executate în piatră compoziţii cu caracter pictural, ca, de ex., la Autun, aceasta se întîmplă nu cu mijloace care ţintesc să dea iluzia spaţiului, ci într-o formă plastică primitivă. Figurile apar lipite pe fundalul compoziţiei.

am putea-o bănui în faptul că, de exemplu, o dată cu capiteluri, a căror concepţie indică intenţia de valorificare artistică a luminii şi umbrei, au apărut şi capiteluri a căror ornamentaţie nu depăşeşte forma cea mai simplă, pur sculpturală.

Dacă prietenii şi colegii noştri vor binevoi să-şi reamintească, în lumina acestui punct de vedere, monumentele de sculptură medievală timpurie care le sînt la îndemînă, ei vor constata că, în ciuda numeroaselor reziduuri ale artei antice tîrzii, există la toate tendinţa de a da un nou sens, sculptural, obiectiv, formelor picturale, tendinţă care nu poate fi pusă în nici o legătură cauzală cu idealurile formale ale ultimei perioade a sculpturii antice. Între epilogul sculpturii antice şi preludiul sculpturii moderne pare a exista o discontinuitate care nu poate fi explicată de nici un considerent istoric. Nu este atunci absolut necesar să privim formarea unei noi arte plastice-statuare din stilul pictural al antichităţii tîrzii ca o faptă a „spiritului barbar"[10], ca o creaţie specifică a evoluţiei artei în evul mediu? Aceasta ar însemna că arta ar fi ajuns în evul mediu, în cadrul unui nou ciclu evolutiv, să urmărească scopuri care în antichitate fuseseră de mult depăşite. Între portalul de la Chartres şi friza templului din Egina ar exista în acest caz o analogie evolutiv-istorică. Ar fi astfel demonstrată existenţa unei relaţii tipice a psihicului omenesc cu o succesiune ciclică de probleme formale, cu alte cuvinte ar fi demonstrată validitatea unei legi istoric-estetice.

*

Si come ad Arli, ove il Rodano stagna
Si come a Pola presso del Carnaro
Ch'Italia chiude, e i suoi termini bagna
Fanno i sepolcri tutto il lito varo[11]

Din şoseaua ce porneşte de la Arles spre sud, se desprinde o alee cu plopi care arată ca un frumos drum de acces spre un vechi castel. Printre copaci se află însă nu agreabile statui, nimfe visătoare şi satiri rîzînd sălbatic, ci sicrie de piatră grosolan lucrate iar aleea nu duce la vreun castel ci la

Aliscans, Campus Elisii al oraşului Arles. Cîntat de Dante, pomenit în toate colecţiile de lucruri demne de a fi văzute, cîmpul acesta funerar a fost adesea privit în evul mediu ca una dintre minunile lumii. Gervasius de Tilbury[12] ne relatează că pe atunci dorinţa tuturor celor mari şi bogaţi era de a fi înmormîntaţi acolo.

Ce ne atrage atenţia este forma sarcofagelor ce se află şi astăzi pe locul vechii necropole şi în împrejurimile ei. Cele mai bogat împodobite au fost adăpostite în parte încă din evul mediu în biserici, în parte în secolul trecut în muzee. Piesele lipsite de ornamentaţii au fost aşezate de-a lungul drumului care duce la cîmpul funerar sau au rămas pe locul lor printre iederă şi micşunele ruginii.

Ar fi însă o greşeală să credem că aceste lăcaşuri ale „odihnei veşnice" rămase în cetatea morţilor pentru că nu au fost considerate îndeajuns de valoroase pentru a fi luate de acolo, ar fi doar imitaţii grosolane ale formelor paleocreştine curente. Ne aflăm de fapt în faţa unui tip diferit, omogen în felul lui, care, în opoziţie cu ornamentaţia sculpturală luxuriantă a sarcofagelor de piatră romane şi paleocreştine, constă dintr-o structură simplă, arhitectonic-monumentală. O cutie masivă de piatră are deasupra un capac în forma unui acoperiş într-o singură apă şi cu cornişe puternic profilate şi acroterii la colţuri. Ne întîmpină aici vechea „formă de casă" grecească, în structura ei arhitectonică simplă, fără ornamentaţie sculpturală. Am fi ispitiţi să plasăm aceste sarcofage în epoca preromană, dacă ele nu ar purta însemne creştine.

Necropola de la Aliscans nu este singura de acest fel. Un alt cîmp funerar cu sarcofage ce au aceeaşi formă s-a păstrat la Porto Gruaro, un al treilea la Salona. În ce priveşte sarcofagele de la Porto Gruaro, G.B. de Rossi a demonstrat în mod convingător că, în majoritatea lor, ele au putut fi executate abia după invazia hunilor din anul 452*. Întrucît pe cîmpul funerar de la Aliscans

* *Bulletino di Archeologia Christiana*, 1874.

sarcofage de piatră au fost aşezate, cum se poate dovedi, pînă în epoca merovingiană şi întrucît printre cele ornamentate sculptural nu există niciunul care să se poată presupune a fi de origine medievală, concluzia care se impune este că piesele lipsite de podoabă, perfect asemănătoare cu sarcofagele de piatră de la Porto Gruaro, trebuie atribuite evului mediu timpuriu. Dacă ne îndreptăm privirile şi în alte direcţii, găsim sarcofage asemănătoare, de cele mai multe ori chiar identice, aproape în toate regiunile în care, după prăbuşirea imperiului roman, s-a încetăţenit cultura romană şi la toate proveniența medievală timpurie este neîndoielnică.

Ajungem în felul acesta la constatarea unui fapt curios. Sculptura funerară paleocreştină s-a dezvoltat pe făgaşul stilului pictural al sculpturii romane tîrzii. Toate mutaţiile stilistice pe care le putem observa pînă în secolul I, au la bază mai curînd o îmbogăţire decît o reducere a podoabei sculpturale. Forma arhitectonică a fost cu totul neglijată. Un sarcofag roman nu trebuia să fie constituit decît din patru reliefuri aşezate în formă de cutie", spune pe bună dreptate Altmann*. Acest decor plastic-pictural a dispărut treptat în Occident, o dată cu vechile ateliere. El pare a nu mai fi fost nici solicitat şi nici înţeles. În epoca merovingiană mai sînt atestate unele imitaţii barbare, dar după aceea tradiţia directă s-a epuizat cu totul.

Dar chiar în perioada de tranziţie de la antichitate la evul mediu pare a se fi generalizat, în marile necropole şi peste tot în provincii, utilizarea unei forme fără decor sau chiar cu un minim de decor sculptural, de o structură arhitectonică simplă. Această formă arhitectonică simplă, moştenire a artei greceşti, a fost în permanenţă punctul de plecare şi suportul podoabei sculpturale a celei mai importante serii de sarcofage antice, dar, în arta elenistică şi romană, şi-a pierdut forţa, şi

* *Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage*,[13] p. 88.

chiar s-a dezintegrat, copleşită de bogăţia reliefului. Vestigiu al unei evoluţii milenare, această, am putea spune, impozantă formă arhaică primordială ne întîmpină din nou în pragul evului mediu, ca punctul de plecare al unei noi evoluţii, al unei noi epoci.

Podoaba obişnuită a mormintelor a fost în evul mediu tîrziu, la nord de Alpi, o placă funerară cu portretul defunctului, fie încrustat, fie în relief sculptural. Totuşi, în regiunile în care cultura antică pătrunsese adînc în rîndurile populaţiei, nu s-a pierdut obiceiul ca personalităţile remarcabile să fie înmormîntate în sarcofage. Exemplul cel mai cunoscut îl oferă în această privinţă seria de sarcofage ale papilor. De cum au reînceput, la Roma, în Lombardia sau în Provence, să fie construite monumente funerare de tip arhitectonic şi sculptural, punctul de plecare l-a constituit forma sarcofagului. Şi aceasta nu din considerente de ordin istoric, căci pînă în vremea Renaşterii timpurii sarcofagele medievale n-au fost niciodată o imitaţie directă a unor modele antice. Scheletul l-a oferit aproape pretutindeni forma arhitectonică simplă de la Aliscans, pe care era placată o ornamentaţie sculpturală, preluată din tezaurul de reprezentări şi forme ale evului mediu. Pe pereţii sicrielor de piatră sînt sculptate motive similare celor care împodobesc faţadele bisericilor sau obiectele de cult. Uneori placa de mormînt medievală cu portretul defunctului era transpusă pe capacul sarcofagului; a apărut în felul acesta un tip a cărui dezvoltare ne duce de la mormintele de la Avignon ale papilor pînă la ideea mormîntului papei Iuliu al II-lea.

Dar să ne reîntoarcem la monumentele de la Aliscans. Semnifică oare această renaştere a monumentalităţii şi a vechilor forme, aparent de mult depăşite, apariţia unui nou curent artistic? Era aceasta o revenire conştientă la vechi structuri istorice sau trebuie să vedem aici influenţa noilor popoare, la care în mod anacronic s-a păstrat tradiţia unor epoci artistice străvechi? Ni se pare mult mai probabilă o altă explicaţie.

Să ne imaginăm că în zilele noastre, în urma unor catastrofe politice şi economice, ar înceta *orice* producţie artistică de lux şi de calitate mai înaltă. Ce s-ar schimba prin aceasta? Ar dispărea mobilele din expoziţiile noastre de artă, dar tîmplarii de la sate ar continua să-şi dăltuiască mesele şi scaunele aşa cum au învăţat de la meşterii lor. S-ar pierde desigur ornamentaţia mai evoluată, mai individualizată din punct de vedere artistic, dar ar continua să se păstreze formele artistice care, în urma evoluţiei artistice anterioare, au pătruns pînă în coliba cea mai săracă, legîndu-se indisolubil de viaţa oamenilor. Cu toate mutaţiile stilistice, o mare parte din mobilele noastre păstrează formele, pe care le-au adoptat în vremea Renaşterii şi barocului, în parte chiar mai înainte. Dacă sursele luxului şi ale practicării mai rafinate a artei ar seca brusc, ar dispărea organizarea stilistică ultimă a acestor forme, dar formele înseşi s-ar menţine şi anume în structura lor astăzi învechită, dar mai generală.

Arta antică tîrzie era, mult mai mult decît cea modernă, legată de anumite centre, de o anumită societate şi presupunea un lux, o educaţie artistică şi un rafinament al gustului, care nu puteau supravieţui prăbuşirii acestei societăţi. Ultimele cuceriri ale artei romane se menţin cel mai mult în centrele în care, odată cu imperiul, s-a păstrat cel mai bine şi fără nici o întrerupere luxul antic.

Este însă de la sine înţeles că, o dată cu dispariţia preocupărilor estetice mai înalte, n-au dispărut cu totul nici practicarea artei şi nici vechile forme artistice. Floarea s-a veştejit, copacul însă a rămas. *S-a menţinut permanent în primul rînd ceea ce se încetăţenise în toate straturile populaţiei, ceea ce nu cerea nici rafinament nici vreo înţelegere specială pentru artă. Ne întîmpină în continuare vechi scheme şi forme, care par un fel de rezumat al unei evoluţii seculare. Peste tot în Occident, chiar şi acolo unde s-a pierdut tradiţia stilistică şi de atelier, s-a păstrat ceea ce a constituit premisa şi baza întregii creaţii artistice an-*

tice din momentul de maximă înflorire a artei greceşti. Problema barbarizării artei antice încetează astfel să fie o noţiune abstractă şi capătă o semnificaţie istorică reală.

Intenţia noastră a fost să arătăm, pornind de la un exemplu concret, că ultimul stadiu al dezvoltării unei anumite forme artistice antice nu a fost pretutindeni neapărat punctul de plecare al noului ciclu de evoluţie medieval, fără însă ca prin aceasta să fie totuşi întreruptă desfăşurarea procesului evolutiv unitar al artei. Această constatare, valabilă pentru o formă izolată, este valabilă în şi mai mare măsură pentru diferitele probleme formale. În domenii de artă, în care, ca în sculptură, tradiţia neîntreruptă artistică şi tehnică a fost, cel puţin, în configuraţia ei de pînă atunci, practic lichidată datorită unor împrejurări externe, ca şi în domeniile în care tradiţia nu s-a păstrat nici chiar în compoziţiile liturgice consacrate, evoluţia nouă nu începe totuşi de la zero, ci se leagă de acele probleme şi soluţii care s-au păstrat, am spune, trebuiau să se păstreze, în ciuda catastrofelor politice şi economice. Lucrul acesta pare de la sine înţeles, dar prin el se deschide o perspectivă nouă pentru aprecierea dezvoltării istorice a artei medievale şi moderne. Privită din acest punct de vedere, ea ne apare ca o perioadă de echilibrare succesivă a diferitelor virtualităţi estetice moştenite din antichitate. Sculptura reia nu problemele picturale, ci vechile probleme plastice care au supravieţuit antichităţii, fără să se fi pierdut însă toate cuceririle stilului pictural al sculpturii antice. Decorul gotic în piatră este executat cît mai obiectiv cu putinţă, ca şi cînd sculptorul ar fi refăcut pur şi simplu frunzele şi florile în piatră. Dacă însă le comparăm cu motive similare din epoca lui August, vom observa că ele nu sînt scobite în piatră, ci se încolăcesc liber, învăluite de atmosferă, în jurul coloanelor şi pilaştrilor. Vedem aici limpede cum se asociază principii formale a căror origine şi vîrstă sînt cu totul diferite. În această echilibrare constă într-adevăr elementul creator al artei medievale. Pictura o demonstrează cu şi mai mare cla-

ritate. În timp ce, în ce priveşte compoziţia şi integrarea spaţială s-au păstrat în esenţă pînă în vremea Renaşterii ceea ce am putea considera ca fiind ultimele cuceriri ale antichităţii, şi în pictură, ca şi în sculptură, obiectele au fost restructurate din punct de vedere plastic. În conţinutul de mult mai mare plasticitate a figurilor constă marea deosebire dintre o imagine antică şi una modernă, o deosebire izbitoare chiar pentru un profan.

Nu-şi are oare sursa tot în această discrepanţă cronologică dintre punctul de pornire şi modul de evoluţie a diferitelor probleme formale inovaţia cea mai importantă şi mai strălucită a artei moderne? Catedralele gotice au fost adesea comparate cu templul grecesc, dar cu tot atît de puţină îndreptăţire ca în cazul comparării sculpturilor gotice cu cele greceşti. Analogia constă doar în faptul că elemente izolate ale construcţiei constituie sau ar trebui să constituie, prin conţinutul lor tectonic, o sursă a plăcerii estetice. În timp ce însă la templul elin efectul este produs pur şi simplu de succesiunea ritmică, la o catedrală gotică efectul se realizează în primul rînd printr-o anumită relaţie cu un spaţiu închis. Cînd astăzi se crede îndeobşte că geneza problemei boltirii gotice trebuie căutată înainte de toate în condiţiile climatice ale nordului, se uită pur şi simplu că primele basilici boltite au apărut nu în aspra Saxonie, ci pe cîmpiile însorite din sudul Franţei — cum îşi schimbă toate lucrurile înfăţişarea prin farmecul ştiinţei, ne-am putea minuna împreună cu Cervantes! Dehio[14] a subliniat de altfel că, încă din vremea carolingiană, acoperişul de piatră a fost privit ca un lucru nu numai util, ci şi cu valoare estetică. El ar fi putut merge şi mai departe în urmă, pînă la ultimele secole ale arhitecturii antice, în care frumuseţea spaţială fusese problema formală cea mai importantă. Ca şi în sculptură şi pictură, evul mediu a trebuit să caute şi să găsească un echilibru între formele spaţiale tradiţionale artistice şi liturgice, care derivau din arhitectura barocă pic-

 turală a antichităţii tîrzii, şi problemele plastice

a căror dezvoltare rămăsese în urmă. Motivul dominant al arhitecturii medievale îl constituia îmbinarea unor mari spaţii închise cu o artă care, pe lîngă rezolvarea unor probleme tehnice de construcţie, urmărea probleme pur plastice şi care, în consecinţă, a înlocuit frumuseţea unui mare spaţiu închis cu frumuseţea unui sistem de elemente tectonice, împingînd în acest scop cît mai departe şi chiar desfiinţînd pereţii, indiferenţi din punct de vedere artistic. În catedrala gotică spaţiul pare a se lărgi la infinit; nu armonia unor spaţii limitate ce pot fi îmbrăţişate de privire, ci relaţia dintre elementele tectonice şi halele închise şi totuşi aparent nesfîrşite şi de necuprins constituie sursa plăcerii estetice şi problema formală cea mai importantă. Şi oare nu întîlnim aceeaşi problemă chiar în primele opere ale picturii moderne, imediat ce a reapărut concepţia antică despre imagine ca reprezentare a unui cadru spaţial închis? Încă în operele lui Jan van Eyck sînt înfăţişate personaje, văzute şi redate, cu aceeaşi exactitate plastică pe care o au sculpturile contemporane, într-un peisaj care, ca şi sălile catedralelor nu pare a fi limitat decît de capacitatea de cuprindere vizuală a ochiului.

Arta evului mediu se întemeiază în toate privinţele pe suma cuceririlor anterioare ale artei, dar trebuie considerată şi ca rezultatul anumitor cauze istorice şi deci ca o nouă creaţie istorică. Speranţa de a putea deduce legi istorico-psihologice din evoluţia artei trebuie aşadar să rămînă o iluzie, după cum o iluzie fusese şi efortul anterior de a pune evoluţia artei de acord cu o estetică absolută. Chiar cînd ni se pare că arta ar fi ajuns la probleme deja existente printr-o evoluţie autonomă, ar trebui să se aducă dovada, pentru a se putea conchide asupra existenţei unor norme psihologice, că aceste probleme au dispărut cu totul, după prima lor perioadă de viaţă, din rîndul factorilor istoriei. Cine s-ar putea încumeta să aducă această dovadă?

NOTE

1. Studiul a apărut în volumul „*Beiträge zur Kunstgeschichte. Franz Wickhoff gewidmet*" („*Contribuţii la istoria artei*" *Dedicate lui Franz Wickhoff*"), publicat în 1903. Ortografia acestei denumiri are şi alte variante: Aliscamps, Alyscamps.
2. În jurul anului 1256; aflată la Biblioteca Naţională din Paris.
3. Adolph Goldschmidt (1863—1944), istoric de artă german, autor al unor importante studii despre arta medievală; rezultatele cercetărilor la care se referă Dvořák au fost publicate în studiul „Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur Sachsens" („Evoluţia stilistică a sculpturii romanice din Saxonia"), apărut în *Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen*, XX, Berlin 1900.
4. Una din cele mai de seamă creaţii ale sculpturii germane de la începutul secolului al XIII-lea.
5. Wilhelm Vöge (1868—1952), istoric de artă german, autor, între altele, al lucrării *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*. Strassburg 1894 („*Începuturile stilului monumental în evul mediu*") şi al studiului „*Bildhauer im Mittelalter*" („*Sculptori în evul mediu*"), publicat postum la Berlin în 1958.
6. tectonic: termen frecvent folosit în teoria de artă germană, în sensul existenţei unei relaţii clare a elementelor arhitecturale şi plastice cu un tip de structură statică, de felul templelor dorice (cu coloane şi grinzi) sau al arhitecturii romanice şi renascentiste. Atectonice ar fi formele arhitecturale şi sculpturale gotice, baroce, etc.
7. Aşezată acum în catedrala din Hildesheim şi realizată în anii 1015—1022.
8. Familie imperială romană, stăpînitoare între anii 69—96 e.n. (Vespasian, Titus, Domiţian).
9. Aşa-numitul evanghelier Godescalc, care se află la Biblioteca Naţională din Paris, şi pe care numitul Godescalc l-a scris între 781—783 din însărcinarea lui Carol cel Mare şi a soţiei sale, cu litere de aur pe fond purpuriu.
10. în text „*esprit barbare*".
11. „Ca la Arles, unde Ronul se bălteşte, ca la Pola nu departe de golful Quarnaro, care scaldă hotarele Italiei, mormintele dau ţărmului un relief accidentat" („*morminte multe 'ncolnicesc hotarul*", în versiunea lui George Coşbuc), Dante, Divina Comedie, Infernul, cîntul 9, versurile 112—115.
12. Gervasius de Tilbury (1150—1235), jurisconsult şi istoric englez. A redactat pentru împăratul Otto IV „*Otia imperialia*" *(Răgazuri imperiale)*, care cuprinde informaţii despre istorie şi artă, alături de legende şi povestiri.

13. W. Altmann, *Architectura și ornamentica sarcofagelor antice*, apărută la Berlin în 1902.
14. Georg Dehio (1850—1932), istoric de artă german, autor al unei „*Istorii a artei germane*" *(Geschichte der deutschen Kunst)* și mai ales al inventarului monumentelor de artă germane „*Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*" I—V, Berlin 1906—1912.

PICTURA CATACOMBELOR*

Începuturile artei creștine

Nu cred să existe pelerin la Roma care să nu fi vizitat catacombele. Impresia pe care i-au lăsat-o a fost cu siguranță mai curînd bizară decît edifiantă. O contemplare concentrată, într-o stare de spirit corespunzătoare, era greu de realizat în condițiile unei vizite turistice cu ghizi grăbiți, dar și din pricina stării de restaurare a catacombelor, de mult prădate de piesele lor cele mai de preț și prost luminate. Iată de ce nici picturile cu care sînt împodobiți pereții acestor necropole subterane nu puteau stîrni un interes prea viu. Ele erau desigur pentru arheologii paleocreștini o sursă bogată de informații, dar valoarea lor artistică, semnificația lor în cadrul istoriei artei nu prea au fost luate în seamă și studiate, deopotrivă pentru că originalele erau greu accesibile pentru un studiu mai aprofundat și pentru că chiar reproducerile erau insuficiente. Abia publicația lui Wilpert** a înlesnit o examinare mai atentă a acestor mărturii remarcabile ale procesului de cristalizare a unei noi religii și arte, a unei noi concepții despre lume. Publicația aceasta ne face cunoscute, după pare-

* Studiul a apărut în volumul: Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Piper Verlag, München, 1928.

** „*Die Malereien der Katakomben Roms*", herausgegeben von Joseph Wilpert, Freiburg i. B. 1903.[1]

rea mea, lucruri care au scăpat pînă acum arheologilor paleocreştini şi care conferă picturilor acestui Pompei subteran din Campagna romană o însemnătate istorică nu mai mică decît cea care este de multă vreme atribuită decoraţiilor murale din oraşul de la poalele Vezuviului, devenit în urma unei catastrofe a naturii, un oraş al morţii.

Arta paleocreştină a constituit, în cele mai multe cazuri, cel puţin pînă acum, obiectul unei ştiinţe speciale, fiind studiată ca domeniu separat, în afara relaţiilor ei atît cu arta clasică cît şi cu cea medievală care i-a urmat; imaginea ei a căpătat, în consecinţă, un caracter mai curînd arheologic, structurat pe fapte şi mai puţin pe urmărirea procesului istoric. Noile tipuri de aşezăminte de cult, de picturi din catacombe, de reliefuri de sarcofage, de cicluri istorice în pictura murală, care s-au impus în evul mediu, erau tratate ca domenii diferite ale aceleiaşi arte, fără a se avea îndeajuns în vedere că era vorba de fapte care nu sînt simultane şi identice şi care nu pot fi privite *tale quale* ca începuturi ale artei creştine, ele încheind de fapt, în parte, geneza acesteia, care a durat secole şi a cunoscut diverse faze şi metamorfoze. Creaţii ale secolului al IV-lea sau al V-lea, cărora le aparţine, între altele, şi basilica în forma ce s-a impus pentru arta de mai tîrziu a evului mediu, au cu creştinismul primitiv tot atît de puţin de-a face cît, să zicem, poemele lui Prudentius[2], ele fiind, ca şi acestea din urmă, rezultatul unui îndelung proces de asimilare a elementelor vechi, clasice, şi a celor noi, creştine.

Oricum, domneşte astăzi părerea că între arta antică şi cea creştină nu există o linie de demarcaţie precisă şi că arta paleocreştină este doar ultimul capitol al evoluţiei artei clasice, care a pornit-o pe drumuri noi sub înrîurirea unei treptate transformări dinăuntru sau, cum susţin alţii, în urma unor influenţe din afară. Conţinutul creştin ar fi, aşadar, secundar pentru noua orientare ce se produce în cadrul artei antice; de aici şi denumirea de „antichitate creştină", dată celei mai vechi arte creştine. Ea ducea mai departe arta

clasică, de care nu o despărţea însă vreo prăpastie, întrucît stilistic şi istoric ea nu era decît continuarea unei transformări, care începuse încă în epoca imperială. Singura problemă rămasă în discuţie era dacă, aşa cum se susţinuse cîndva, acest moment trebuie considerat ca reprezentînd un declin, o barbarizare sau orientalizare ori, cum se crede astăzi, un proces şi o dezvoltare firească. Procesul istoric este în felul acesta extrem de simplificat şi adus pe făgaşul voinţei artistice în continuu progres sau al metamorfozei stilistice consecvente sau chiar redus la o problemă etnografică. Evenimente care s-au petrecut de-a lungul unei jumătăţi de mileniu de istorie a artei erau rezumate în cîteva formule sumare. Este oare justificată o asemenea poziţie? Nu este oare ideea despre o asemenea evoluţie lineară, uniformă, menită să adoarmă conştiinţa istorică, în ultimă instanţă doar „o ţesătură logică artificială creată în sine şi plutind fără vreun suport în gol" (Dilthey)[3], inadecvată şi falsă faţă de acea totalitate a procesului istoric care poate fi cuprins sub denumirea de „artă paleocreştină"?

Că temerile noastre în această privinţă sînt îndreptăţite, o dovedesc picturile din catacombe. Ele sînt privite, dacă evenimentele sînt examinate cronologic, ca începutul artei creştine. Cele mai vechi sînt datate de Wilpert încă din secolul I, adică din epoca în care au fost scrise evangheliile şi în care trăia o generaţie care venise în contact direct cu apostolii. Cele mai noi sînt repartizate, cu excepţia cîtorva, încă mai tîrzii, în următoarele trei secole. Ni s-a păstrat deci în aceste pinacoteci subterane arta primitivă creştină de la era ei apostolică pînă în perioada în care biruinţa creştinismului îi punea probleme noi, în care el prelua pe toată linia, după un preludiu modest, moştenirea artei păgîne, a artei antice tîrzii.

În prezentarea caracteristicilor artei paleocreştine se menţionează de obicei legătura ei strînsă, funciară, cu întreaga decoraţie picturală profană

a erei imperiale. Se conchide că, în catacombe, camerele erau decorate în acelaşi fel în care alte spaţii erau împodobite cu picturi: pereţii erau împărţiţi prin linii şi ancadramente în compartimente care erau animate de mici figurine mitologice, care te duceau cu gîndul la un fel de prelungire de tip rococo a arhitecturii pictate pompeiene. Doar că totul era simplu şi artizanal — o artă a oamenilor săraci, cum s-a spus cîndva, o artă executată, potrivit presupunerilor lui Wilpert, în fazele ei cele mai vechi, chiar de pictori decoratori păgîni, al căror meşteşug era superior celui al urmaşilor lor. În schemele decorative introduse de ei s-au integrat motive creştine, felurite aluzii şi simboluri, oranţi[4] şi alte figuri, mici scene biblice într-o anumită selecţie, influenţată de liturghia funebră. În aceste reprezentări şi nu în stilul lor s-a socotit a consta elementul creştin al picturii catacombelor. Cu decoraţia murală antică s-ar fi îmbinat „un fel de scriere hieroglifică", ce poate fi considerată, după Wilpert, drept o creaţie independentă a artei creştine, determinată de faptul că artiştii creştini s-au străduit să reprezinte noi teme, limitîndu-se strict la semnificaţia lor simbolică. În consecinţă, elementele specific creştine erau esenţialmente de conţinut, influenţa lor asupra problemelor formei fiind doar indirectă, prin simplificarea invenţiei imagistice, reduse la elementele esenţiale de conţinut. Ca surse ale schemelor imagistice folosite au fost menţionate pe de altă parte devoţionaliile populare[5], prin intermediul cărora s-au răspîndit în lumea creştină, venind mai ales din Orient, anumite reprezentări imagistice. Aceasta ar fi servit ca modèle şi în catacombele italiene. Ar mai fi de amintit că, în legătură cu bănuita origine orientală a ciclului creştin de imagini, care s-a păstrat în catacombele italiene, au fost făcute presupuneri şi afirmaţii ce rămîn simple construcţii mentale, dat fiind că nici un monument similar nu s-a păstrat în afara Italiei.

Este neîndoios că, prin remarcabila şi atît de întinsa cercetare ştiinţifică consacrată studiului artei catacombelor, cercetare ale cărei rezultate în

domeniul istoriei artei am încercat să le schiţez, au fost create temelii trainice pentru tratarea acestei probleme, dar, cred, şi pentru formularea unor puncte de vedere care diferă fundamental de cele de pînă acum sau, în orice caz, nu le consideră drept singurele posibile.

Ne referim, în primul rînd, la faptul că pictura catacombelor se deosebeşte, în esenţă, în aproape toate privinţele, nu numai din punct de vedere iconografic, ci şi prin întreaga sa structură artistică, de arta antică tîrzie contemporană. Este adevărat că, necunoscînd decît sumar şi lacunar monumentele înălţate de la începutul secolului al II-lea, nu cunoaştem nici pe departe toate fazele transformării artei antice tîrzii dinaintea creştinării ei totale. Un lucru este însă limpede şi anume că, printre criteriile ei general valabile, nu se află nici spiritul nici intenţiile artistice care i-au însufleţit pe artiştii catacombelor.

Nu este antic, dincolo de motivele păgîne izolate, sistemul decorativ al picturilor din catacombe. Dacă cele mai vechi picturi din catacombe datează într-adevăr din primul secol — şi asupra acestei chestiuni de datare vom reveni — ele ar trebui, cronologic, să stea alături de picturile pompeiene ale celui de-al patrulea stil. O prăpastie de netrecut le desparte însă, artistic vorbind, de acestea. Decoraţia murală pompeiană este, chiar în ultima sa perioadă, iluzionistă, arhitectură pictată. Ea se întemeiază pe forme tectonice şi plastice. Ceea ce înfăţişează sînt corpuri, este adevărat în forma lor cea mai puţin materială, ca fenomene optice fugitive, totuşi corpuri, materie formată, supusă legilor pe care trebuie să le urmeze materia. În catacombe însă găsim doar linii şi benzi, numai motive bidimensionale încadrînd reprezentările figurale, niciodată forme plastice sau tectonice, nici un relief, nici o tratare volumetrică a peretelui, nici o construcţie arhitectonică. Principiul după care sînt inserate aici compartimentele şi în spiritul căruia ancadramentul contribuie la o negare sistematică a formei plastice şi tectonice nu este cîtuşi de puţin antic. Arhitectura sau sculp-

tura care ar corespunde principiilor artistice detectabile în stilul decorativ al picturii catacombelor ar fi trebuit să renunţe, ca şi aceasta, la orice aspiraţie spre efecte plastice sau tectonice, în favoarea unei decoraţii a suprafeţei exclusiv bidimensionale. Nici vorbă de aceasta. Dimpotrivă, dominantă în tot domeniul culturii clasice rămîne, cu excepţia unei trecătoare mişcări renascentiste, care nu înseamnă totuşi depăşirea plasticităţii corporale, ci o încercare de a o reaşeza în vechile ei canoane clasice, potenţarea barocă a jocului material de forţe mergînd pînă la anularea vechilor momente de echilibru.

O putem întîlni în cadrul vechii arhitecturi peristile care era o moştenire a grecilor. Dealtfel în aceeaşi epocă, din care datează cele mai vechi picturi din catacombe, se înalţă la Roma forumul lui Domiţian. Nu s-ar putea imagina un contrast mai mare. Coloane şi grinzi, formule plastice şi tectonice finale ale arhitecturii eline se desfăşoară aici, independent de ideea arhitectonică de bază care le-a dat naştere, limitîndu-le însă totodată efectul autonom, într-o faţadă aparentă sculpturală, cu grinzi mulate pe relieful peretelui şi forme masive, cu reliefuri puternice şi cu efecte de umbră ce accentuează şi mai mult impresia de covîrşitoare materialitate, de forţă şi somptuozitate barocă. O faţadă care se află cu decoraţiile lineare din catacombe în acelaşi raport în care vestibulul bibliotecii Laurenziana se află cu un vitraliu gotic. Că şi în secolul al II-lea se merge mai departe pe aceeaşi cale, o dovedesc construcţii din toate provinciile imperiului roman: arcurile de triumf ale lui Traian din Ancona şi Timgad, de exemplu, sau poarta oraşului Adalia, ori încă construcţiile din Gerasa, Palmyra şi Baalbeck[6]. Mai ales în acestea din urmă valorile expresive plastice şi tectonice sînt sporite la maximum, depăşind orice limită. Proporţiile devin gigantice. Un portret de dimensiuni colosale, mai mare decît oricare altul din epoca barocă modernă, încheie o stradă străjuită de coloane la Palmyra sau duce la aşa numitul mic templu din

Baalbeck, al cărui perete interior este articulat de pilaştri fasciculaţi ce cresc treptat din zid, aproape în acelaşi fel ca la exteriorul bisericii Sf. Petru conceput de Michelangelo. În faţa peretelui exterior al templului se ridică o ordine uriaşă de coloane între care sînt comprimate pe două nivele nişe şi tabernacole[7], ce împing pur şi simplu coloanele în afară, astfel încît masele supraumane par antrenate într-o luptă dramatică a unor forţe dezlănţuite. În alte edificii, ca în micul templu rotund de la Baalbeck, cornişele se curbează ca la Borromini. Peretele este frămîntat, ca şi cum ar fi din aluat, şi totul se rezolvă în curbe contrapostate[8].

Odată cu această potenţare nelimitată a funcţiei plastice şi tectonice a vechilor elemente ale construcţiei se dezvoltă o relaţie nouă între formă şi spaţiu, relaţie fără importanţă în arhitectura greco-elenistică, care avea la bază nu aspectul spaţial, ci funcţia tectonică a formelor. Cînd însă această funcţie a trecut pe planul al doilea, concepţia arhitectonică a putut încorpora în chip firesc efecte produse de relaţia dintre formele edificiului şi spaţiul înconjurător. Vedem astfel, la poarta înălţată de împăratul Hadrian în anii 117—118 la Atena, contrazicînd sensul iniţial al motivului, un portic uşor aşezat pe o bază masivă, ca pe un soclu, şi gîndit să se contureze, văzut de departe, ca o frumoasă siluetă în spaţiul liber şi vast. Nici bizara invenţie a coloanelor desprinse din orice context tectonic nu poate fi înţeleasă decît dacă admitem că locul acestei relaţii l-au luat efectul în spaţiul liber ambiental şi relaţia optică, cu întreaga scenografie a ansamblului arhitectonic. Spaţiul liber capătă în compoziţia arhitectonică, în chip şi mai evident, o nouă semnificaţie artistică prin relaţia dintre spaţiu şi formă sau dintre plin şi gol al zidului.

Toate acestea sînt simptome clare ale dezintegrării vechilor canoane tectonice greceşti şi ale soluţiilor ideale în care acestea şi-au găsit, ca şi reprezentarea sintetică a omului în făpturile di-

vine, întruchiparea cea mai desăvîrșită. Acest proces de dezintegrare nu duce totuși nicăieri la reprimarea tendinței de glorificare artistică, plastică și tectonică, a corporalității, care devine acum dimpotrivă, dincolo de limitele echilibrului armonios de forțe din trecut, un reflex al voinței de organizare suverană a maselor cu toate mijloacele oferite de efectele senzoriale.

Același principiu stă la baza și a celei de-a doua orientări principale a arhitecturii antice, în epoca Antoninilor[9] și Flaviilor, orientare care nu ducea mai departe arhitectura greco-elenistică, ci era fundamental diferită de ea. Cam în epoca în care își au originea cele mai vechi catacombe, se înalță la Roma construcții de un tip nou. Sînt, pentru a le menționa doar pe cele mai importante, termele lui Titus, părțile reședinței inperiale de pe Palatin construite de Domițian, Domus Flavia și palatul numit pe nedrept Domus Augustana, precum și termele lui Traian. Aceste clădiri nu se întemeiază, ca în arhitectura greco-elenistică, pe forme izolate tectonice și plastice, din care construcția se dezvoltă organic, ci pe masa arhitectonică omogenă, din care sînt plăsmuite uriașe structuri arhitectonice compacte, ale căror concavități devin la fel de uriașe structuri spațiale. Apar astfel mari săli și complexe de spații boltite cu pereți compacți și de construcții ciudate — tot atît de deosebite de arhitectura greco-elenistică cît este de deosebită o gară modernă din fier și beton de o catedrală gotică.

Comparația este, poate, potrivită și pentru că premisele acestor noi construcții profane se aflau în construcțiile inginerilor romani, în construcțiile militare, în apeducte, poduri, tepidarii, arene, în construcțiile portuare și în alte asemenea structuri arhitectonice care ne minunează și astăzi ca realizări tehnice. Ceea ce la început a însemnat rezolvarea unor probleme tehnice, care au jucat un rol atît de important în viața imperiului roman, a căpătat la un moment dat, dincolo de aspectele tehnice, o semnificație artistică. Momentul a fost cel în care lupta pentru stă-

pînirea întregii lumi se încheiase și în care stăpînii lumii erau plini de mîndria de a fi reprezentanții unui nou tip de cultură care-și cucerise primul loc în lume. Concepției grecești estetico-științifice despre viață ei i-au opus o altă concepție întemeiată pe farță, pe autoritatea statală și pe ordinea juridică. Pe ea s-a clădit noul imperiu, noua organizare imperială a lumii. Punctele ei de vedere, mijloacele și creațiile ei au trecut în chip firesc pretutindeni pe primul plan în momentul în care acest proces s-a încheiat, în care noul imperiu a ajuns la punctul său culminant. O reflectare fidelă a acestei puteri și administrații statale ajunse la plenitudinea lor a constituit-o și noua arhitectură, în care s-a manifestat arta inginerilor romani de a organiza tehnic mase uriașe. Mijloacele ei constructive, zidurile impunătoare, boltirile îndrăznețe, devin în această arhitectură factori estetici. Creația arhitectonică începe totodată să se concentreze asupra unor noi sarcini și probleme, asupra frumuseții spațiilor și a blocurilor compacte; noii sensibilități arhitectonice i se asociază și un nou element imaginativ. Originea acesteia era străveche; o arhitectură care plămădea mase și spații se întîlnea încă la vechile popoare ale Orientului. De aici noile idei constructive, rezultate dintr-o îndelungată evoluție, au putut pătrunde în arta romană cu atît mai ușor cu cît ele corespundeau formelor de viață autocratică, a căror influență asupra cezarilor și a celor din preajma lor este îndeobște detectabilă. Mai mult însă nu se poate afirma, pentru că creațiile arhitecților romani nu sînt niciodată lipsite de o structurare a compoziției ce decurge dintr-o înțelegere superioară a forțelor tectonice naturale, care nu ar fi posibilă dacă arhitectura romană a blocurilor masive nu s-ar baza pe o artă care, trecută prin școala grecilor, nu este niciodată lipsită de acel caracter clasic, izvorît din întreaga cultură și formație antică și specific romană, care o deosebește de toate fenomenele mai vechi cu care prezintă analogii în aceeași măsură în care imperiul roman se deo-

sebea de statele despotice ale Orientului antic sau în care Stoa[10] romană era altceva decît doctrinele lui Hammurabi.

M-am oprit mai mult la această a doua orientare a arhitecturii oficiale a imperiului roman, întrucît perioada ce i-a urmat îi datorează înnoiri de cea mai mare importanţă. Printre ele se află noua însemnătate artistică a spaţiilor. Nu din arhitectura grecească bazată pe coloane, ci din această nouă arhitectură a spaţiilor se dezvoltă arhitectura evului mediu şi a epocii moderne. O dată cu frumuseţea arhitectonică a spaţiului, şi ceea ce-l limitează — peretele — capătă o nouă funcţie artistică. Faptul că suprafaţa netedă a peretelui a fost simţită, prin înseşi proporţiile ei, prin chiar contrastul faţă de forma plastică, ca element artistic, constituia un progres tot atît de deschizător de drumuri noi ca, de pildă, înnobilarea construcţiei contraforţilor în arhitectura gotică. Se adăuga la aceasta rolul nou al boltirii şi al arcului, care au ajuns să aibă în noua arhitectură o însemnătate asemănătoare celei pe care, în arhitectura greacă, au avut-o coloanele şi grinzile. Era vorba aici nu numai de o modificare a limbajului formelor, ci şi de renunţarea la conţinutul ideal al tectonicii greceşti. Jocul ei de forţe echilibrat, armonios sau potenţat în chip baroc, a trebuit să facă loc tendinţei care-şi găsea expresia în arce şi boltiri: unei plăsmuiri libere a maselor şi spaţiului, în cadrul căreia gravitatea nu era anulată prin articularea elementelor componente conformă unei sublime legi naturale, ci era, în manifestările ei cele mai elementare, stăpînită artistic şi tehnic prin forţa voinţei energice şi pusă în slujba formei dorite.

Cu arta creştină tîrzie această arhitectură are legături multiple; de arta catacombelor ea este însă tot atît de diferită cît este de tradiţia elenistică, de care este totuşi legată în o serie de privinţe. Mai mult decît la această arhitectură în formele ei tîrzii, inovaţiile noii arhitecturi romane se bazează pe efectele corporalităţii, pe forţa unor construcţii cubice, pe frumuseţea formei spaţiale

gîndite organic, pe masivitatea compactă şi pe structura ei materială bine determinată. Transferul noilor idealuri arhitectonice asupra unor instituţii de cult apare la Panteon ca o apoteoză a frumuseţii fizice a unui spaţiu vast, impozant, iar spiritul de care sînt străbătute ruinele de pe Palatin este spiritul vechi, făurit de întregul cult antic al corpurilor obiectivate plastic şi tectonic şi de ideea, corespunzătoare acestui cult, despre măreţie şi monumentalitate. Acest spirit nu scade în intensitate, ci produce, chiar în secolul al III-lea, opere care le depăşesc pe toate cele dinaintea lor — sau în orice caz nu le sînt mai prejos — în amploare materială şi splendoare senzorială, opere în care au crescut şi volumul intenţiilor şi bogăţia soluţiilor, în care pe de o parte compoziţiile spaţiale sînt mai îndrăzneţe şi mai variate, pe de alta elemente ale arhitecturii peristile sînt mai strîns îmbinate cu noua construcţie în bloc, deschizînd astfel drumuri noi. Colonade colosale cu antablament curviliniu bogat îşi fac apariţia în săli de-a lungul pereţilor, cărora le dau, ca în tepidariile termelor lui Caracalla sau Diocleţian ori în marele templu al palatului lui Diocleţian de la Spalato, relieful cel mai accentuat cu putinţă. Uneori masa însăşi a construcţiei este plămădită într-o asemenea formă în relief, ca la Porta Nigra[11] de la Trier. Iar la sfîrşitul acestei perioade stă basilica lui Maxentius[12], o clădire care, alături de Panteon, este exemplul cel mai impunător al acestei arte precreştine a spaţiului, pentru care spaţiile sînt corpuri spaţiale, plăsmuite pretutindeni cu claritate, scobite parcă din masa construcţiei. În această artă a spaţiului, masa construcţiei nu are doar funcţia unui înveliş oarecum accesoriu, nu reprezintă doar un rău necesar, ci se integrează în conţinutul esenţial al efectului artistic al clădirii. Pentru a înţelege pe deplin incompatibilitatea unei astfel de arte cu sistemul decorativ al catacombelor este edificatoare compararea lui cu opera care se situează la începutul epocii creştinismului de stat, dar care, prin scopul şi forma ei, aparţine tot perioadei prece-

dente, Arcul de triumf al lui Constantin[13], la care, ca și la modelul său anterior — Arcul lui Septimiu Sever[14] —, o arhitectură aparentă din coloane, antablament și statui în ronde bosse pe socluri, este așezată în fața suprafeței peretelui și creează într-o asemenea măsură impresia de ansamblu a monumentului, încît reliefurile narative pe care le încadrează par doar elemente decorative secundare, subordonate.

Aceste considerații ne arată limpede că între picturile din catacombe și arta oficială a vremii a existat o deosebire profundă în ce privește intențiile artistice urmărite. Nu poate fi o întîmplare faptul că pictura catacombelor ocolea cu teamă, dar radical, anumite intenții și eforturi care constituiau conținutul fundamental al problemelor formale pe care și le punea creația artistică păgînă a aceleiași epoci și nici faptul că, în această din urmă creație artistică, nu poate fi găsit nici un suport pentru criteriile cele mai importante ale concepției despre formă, care s-au sedimentat în sistemul decorativ al picturilor din catacombe.

Situația este și mai clară în domeniul compoziției figurale. Simplificarea și implicita renunțare la cele mai mari și mai cunoscute titluri de glorie în domeniul reprezentării realului ale artei antice sînt cît se poate de evidente. Din frumoasele fundaluri arhitectonice și peisagistice, din descrierile variate ale naturii și ale vieții pe care le cuprindeau și pentru care picturile ultimului stil din Pompei oferă exemple nenumărate, în catacombe se mai găsesc doar cîteva urme răzlețe, care dealtfel dispar curînd cu totul. Este vorba aici nu de motive izolate ale formelor, ci de întregul principiu al corelației spațiale, așa cum a inventat-o arta clasică, principiu potrivit căruia fiecare obiect reprezentat era integrat în chip firesc într-un context spațial corespunzător. Această invenție, care se situează cam în epoca în care peripateticienii[15] au formulat doctrina cauzalității naturale universale, a avut drept consecință faptul că, din acest

moment, artiștii au integrat orice eveniment reprezentat într-un fel de scenă spațială, care reconstruia contextul spațial natural într-un mod cît mai corespunzător experienței concrete.

În timp ce acest tip de invenție imagistică era nu numai dominant în arta antică tîrzie din a doua jumătate a primului secol și din prima jumătate a celui de al II-lea, ci ajunsese într-un anume sens la maxima lui dezvoltare, în catacombe el lipsește cu desăvîrșire. Reprezentarea relațiilor spațiale materiale se rezumă aici la o dungă îngustă de teren, iar compoziția se reduce la cîteva figuri, de cele mai multe ori la una singură. La compozițiile cu mai multe personaje, schema de organizare este foarte simplă:

1) Figurile sînt plasate nu în profunzimi diferite ale spațiului imaginii, ci pe cît posibil la egală distanță de privitor și anume, de regulă, aduse chiar în primul plan al imaginii, în așa fel încît ele rămîn la suprafața imaginii, nu intră în adîncimea ei.

2) În această zonă a spațiului figurile sînt așezate ori una lîngă alta, coordonate, ori simetric, la dreapta și la stînga unei figuri centrale. Chiar reprezentările cu mai multe planuri au, pe cît posibil, o organizare asemănătoare.

Lipsesc compozițiile mai libere sau mai agitate, ca și atitudinile sau mișcările mai complicate. În cele mai multe cazuri personajele sînt văzute într-o frontalitate absolută, care dă o impresie de primitivitate cu atît mai puternică cu cît, în reprezentarea acestor personaje, pictorii au renunțat și la multe din elementele care constituiau țelul suprem al efortului artistic: la plenitudinea concretului și la siguranța suverană în redarea naturii și în rezolvarea tuturor problemelor formei care atinsese, în urma unei multiseculare evoluții și profesionalizări, un atît de înalt grad de perfecțiune în arta imediat anterioară și în arta păgînă contemporană. Locul bogăției de observații și rezolvări ale formei de pînă acum l-a luat un număr restrîns de tipuri și șabloane iar în timp ce în arta

clasică întîlneam descrieri vii, amănunţite, în camerele funerare creştine nu găsim decît abrevieri sumare.

La prima vedere eşti ispitit să consideri aceste atît de izbitoare trăsături ca însemnînd o sărăcire totală a picturii, fără precedent în istoria artei prin proporţiile şi prin caracterul ei radical. Un asemenea fenomen nu poate fi explicat printr-o epuizare generală a forţei creatoare a artei clasice, întrucît el poate fi observat nemijlocit şi simultan la o mulţime de monumente într-o epocă în care, cum vom mai vedea, sculptura şi pictura păgînă erau încă în deplina stăpînire a vechii măiestrii. Explicaţia fenomenului nu o poate constitui nici caracterul relativ mediocru al monumentelor şi nici meşteşugul artistic modest al pictorilor care au lucrat în catacombe. Dacă lucrurile ar sta astfel, ar trebui să întîlnim măcar unele încercări de imitare a meritelor artei clasice. Ce găsim însă în catacombe nu este o realizare de calitate inferioară faţă de ce se dorea, ci o artă de tip nou, o artă *nouă* faţă de cea clasică.

Majoritatea cercetătorilor au adoptat, în ce priveşte structura picturilor din catacombe, acest punct de vedere, mulţumindu-se de regulă cu constatarea originii lor creştine. O încercare de exemplificare mai aprofundată a făcut-o Wulff*. După părerea sa, arta catacombelor era o „creaţie primordială", însemna adică începutul unei noi arte, care se dezvolta din idei iconografice primitive. Amuletele epocii paleocreştine, multe păstrate din secole ulterioare, ar fi mărturii ale unui mod de reprezentare, în care şi-au găsit expresia în imagini, rugăciuni şi formule magice. Din astfel de structuri noi, a căror compoziţie s-ar fi menţinut în limitele unor străvechi scheme orientale păstrate în arta populară, ar fi apărut, amestecîndu-se cu împrumuturi din antichitate, mai întîi la Alexandria, cel mai vechi ciclu de imagini, ale căror elemente inovatoare s-au păstrat în picturile

* Oskar Wulff, *Die altchristliche Kunst von ihren Anfängen bis zur Mitte des ersten Jahrtausends*, f.d.[16]

murale din cimitirul roman. Astfel, după propriile cuvinte ale lui Wulff, ar fi pornit arta „pe un drum nou".

Această explicaţie este în primul rînd cu totul ipotetică, deoarece devoţionaliile, la care se referă Wulff, sînt de dată mai recentă decît reprezentările din catacombe. Acestea din urmă sînt strîns legate, după cum se ştie, de rugăciunile pentru morţi şi tocmai de aceea este de presupus că au fost create pentru catacombe şi nu pentru amuletele pelerinilor. Din Alexandria ni s-a păstrat numai monumente mai tîrzii, care pe deasupra nu au nimic comun cu picturile din catacombele italiene. Ideea că pictorii creştini sau mai bine zis diletanţi neajutoraţi ar fi creat, inspirîndu-se doar din resursele obscure ale superstiţiei populare, o artă esenţialmente nouă, este pe cît de romantică pe atît de contrară faptelor evidente. Căci noi sînt în picturile catacombelor nu doar elementele iconografice, nouă este în primul rînd orientarea artistică, care se manifestă în egală măsură atît în inovaţii de ordin iconografic cît şi în întreaga înţelegere a problemelor formei, care nu este nici primitivă, nici tributară Orientului vechi, nici populară.

Pictura catacombelor se deosebeşte diametral de cea clasică, dar o presupune şi se dezvoltă din ea. Relaţia dintre ele nu se reduce, cum se afirmă uneori, la împrumuturi sporadice, ci se extinde la trăsături stilistice generale, dintre care în special două trebuie relevate ca fiind importante şi caracteristice. Prima se referă la întreaga concepţie despre formă care renunţă, este adevărat, la ţelurile şi meritele naturaliste şi antice ale artei clasice, dar dincolo de aceasta rămîne un timp total dependentă de normele formale antice. Noile picturi şi elemente decorative capătă amploare neţinînd seama de începuturile derizorii, ci se cristalizează în sens invers, pornind de la un ansamblu bogat de forme şi reprezentări imagistice. Asemănător este şi ceea ce se întîmplă cu stilul pictural al tablourilor, la baza căruia stă în toate cazurile impresionismul antic tîrziu, care este mai

viguros şi mai pur în tablourile mai vechi din perioada sa clasică semnificativă, astfel încît şi sub acest aspect pictura catacombelor nu poate fi considerată o artă esenţialmente nouă, ci un fenomen legat, dincolo de toate deosebirile, de viaţa artistică a antichităţii tîrzii.

Impresionismul a fost unul din ultimele şi cele mai rafinate momente de înflorire a evoluţiei artistice antice. O artă care înfăţişează lucrurile nu cum apar ele în experienţa obiectivă, ci cum apar percepţiei subiective, transpuse în impresii imateriale, era mai pe potriva creştinismului decît oricare alta — după cum ştiinţa creştină putea găsi un punct de sprijin în filosofia neoplatonică, potrivit căreia lumea era înţeleasă ca o creaţie a spiritului şi sursa frumosului începuse a fi căutată în coborîrea luminii spirituale asupra materiei brute.

Punctul de pornire al artei pe care o reprezintă picturile din catacombe nu este aşadar un fenomen funciarmente nou, ci însăşi arta epocii, stilul picturii antice din primele secole de după Hristos. Ea nu rămîne totuşi la acest stil, ci îl transformă. Această transformare nu constă într-o primitivizare populară, explicabilă prin deteriorarea culturii profesionale. În arta catacombelor anumite calităţi ale artei anterioare şi contemporane sînt suprimate în mod consecvent şi înlocuite cu altele.

A fost eliminat pe cît posibil tot ce amintea de vechiul cult al naturalismului şi al corpului omenesc, în locul lor apărînd valori noi.

Printre ele se află în primul rînd o relaţie nouă cu planul de bază. Au dispărut scenele spaţiale închise, bine delimitate, fără însă ca spaţiul însuşi să dispară. Deşi în cele mai multe cazuri este absentă descrierea unei anumite scenografii spaţiale, fundalul pe care sînt pictate personajele nu mai are funcţia unui plan material, ci a unui spaţiu liber. Efectul acesta este obţinut prin aşezarea paralelă — de care am mai vorbit — a personajelor, la distanţă egală de privitor; nici în ce priveşte volumul formelor nu este depăşită o zonă

spaţială îngustă. Lipseşte orice relief, orice efect volumetric, raccourci-urile sînt pe cît posibil evitate. Plastica trupurilor este în acest fel restrînsă la minimum. Figurile se confundă cu un plan vizual care este esenţialmente totuna cu fundalul şi care creează în conştiinţa privitorului iluzia unui spaţiu ce înconjură liber figurile. Elementul tactil, plastic-tridimensional, este eliminat aproape în întregime. Figurile par a răsări de undeva din spaţiul amorf, nelimitat, care le înconjură.

Este limpede că pe această cale nu s-a urmărit vreun progres de ordin naturalist, aşa cum se întîmplă uneori în pictura antică tîrzie în redarea efectelor de lumină şi de atmosferă, sau în reprezentarea fundalului atmosferic în cazul motivelor care-l impuneau. În pictura catacombelor nu este vorba de redarea vreunui fragment anume din natură sau de vreo caracterizare picturală a realităţii, ci de un spaţiu ideal, de un spaţiu în sine, care ia locul vechiului fundal în relief.

De unde vine această mutaţie? Din aceeaşi sursă, din care provine şi tendinţa de a evita corporalitatea plastică şi tectonică. Pentru a înţelege acest lucru trebuie să avem în vedere sensul şi scopul acestei picturi funerare în raport cu interpretarea nouă, creştină, a artei în genere. La fel de profundă ca transformarea formală este şi transformarea de conţinut, care deosebeşte pictura catacombelor de arta clasică. Deosebirea constă nu numai în subiectele noi reprezentate, ci, în aceeaşi măsură, în noua interpretare a semnificaţiei conţinutului.

Dacă urmărim dezvoltarea artei antice tîrzii sub aspectul relaţiei ei cu conţinutul reprezentat, vom observa că, în special la reprezentările cu caracter sacru, conţinutul şi-a pierdut considerabil interesul. Vechile reprezentări religioase devin tot mai mult doar un pretext exterior pentru efecte pur artistice, astfel încît figurile vechii mitologii se transformă în mare măsură în motive artistice şi decorative, care devin atît de indife-

rente în ce privește conținutul încît pictorii paleocreștini nu pregetă cîtuși de puțin să le folosească, pentru a umple suprafețele vide, ca accesorii agreabile.

Aparent lucrul acesta este valabil și pentru reprezentările creștine. Lipsesc toate elementele epice, dramatice, întemeiate pe manifestări ale voinței și pe acțiune, lipsește tot ce din punct de vedere al conținutului ar fi captivat pe un om din antichitate; unui privitor neinițiat figurile distribuite în mod uniform în diferite compartimente i-ar putea apărea astfel ca motive indiferente în ce privește conținutul. Ceea ce nu este adevărat, spre deosebire de motivele păgîne similare. Dimpotrivă, ele au o foarte înaltă semnificație tematică însă de cu totul altă natură decît cea pierdută de arta clasică. Sensul lor stă nu în ceea ce aduc în mod concret în fața ochilor privitorului, ci în ceea ce rememorează, în ceea ce, în primele documente simple ale picturii creștine, nici nu este vizualizabil. Chiar cînd înfățișează evenimente și persoane istorice, ele sînt simboluri, al căror scop nu este epuizat de conținutul obiectiv al reprezentării; rolul lor este de a trezi în privitor conștiința misterelor și adevărurilor noii credințe.

Și oamenii din antichitate își aveau firește simbolurile lor. Punctul de plecare al acestora era însă aproape întotdeauna personificarea antropomorfă a unor concepții, care puteau acționa nemijlocit asupra percepției senzoriale prin însăși reprezentarea imagistică și al căror substrat spiritual devenise dealtfel cu totul secundar în urma dezvoltării independente de el a tipologiei imagistice. În pictura din catacombe este vorba dimpotrivă de doctrine și de asociații de idei abstracte care nu pot fi asociate decît mediat cu reprezentări echivalente, ceea ce a dus la dezvoltarea acelei simbolistici și a alegoriilor, care au înlocuit funcțiunea și întruchiparea poetică clasică a lumii înconjurătoare și care se numără printre trăsăturile cele mai caracteristice ale întregii arte medievale.

Două importante particularități deosebesc așadar, în ce privește conținutul, picturile din catacombe de arta clasică contemporană lor.

1) Sensul și scopul operei de artă se orientează cu totul spre conținutul său abstract, ideatic, teologic.

2) Pentru înțelegerea semnificației celor reprezentate este necesară cunoașterea contextului, participarea intelectuală subiectivă a privitorului, într-o mult mai mare măsură decît în antichitate.

Lucrurile nu se opreau la semne și simboluri izolate, cunoscute și altor culte, îndeosebi cultelor orientale mai vechi și noi, și preluate în parte și de arta antică tîrzie, ci întregi desfășurări de imagini aveau la bază anumite gînduri și idei: gînduri care se refereau la mîntuirea după moarte, la izbăvirea de ispită, la Hristos ca mîntuitor și taumaturg, la căile grației, la botez și împărtășanie sau care se asociau cu rugăciunile pentru ajutorul divin cerut pentru morți sau cu concepțiile despre existența lor într-o stare de fericire eternă. Se știe că origina acestor reprezentări cimiteriale a fost căutată în liturghiile pentru cei morți. Au fost indicate și alte surse, ca de exemplu impresionanta rugăciune „commendatio animae“[17], cîntată și astăzi de preot la căpătîiul muribundului și documentată încă din secolul al II-lea, ori încă rugăciunile pseudociprianice[18], sursele lor exorcizante, în care s-a crezut a se găsi elemente paralele ale ideilor de exorcizare și mîntuire detectabile în cele mai vechi picturi din catacombe.

Sigur este că toate acestea provin în ultimă instanță din același nou și deloc antic complex de idei și sentimente, a cărui caracteristică principală era respingerea bunurilor acestei lumi și concentrarea ideilor și sentimentelor asupra lumii de dincolo. Problemele fundamentale ale concepției antice, care se întemeiau pe existența și devenirea terestră, și-au pierdut forța, fiind înlocuite de gînduri despre nevoia de mîntuire a omului și, o dată cu ele, de idei, sentimente și concepții pe care o adevărată prăpastie le despărțea de vechile idea-

 luri naturaliste sau care țineau doar să țină în

frîu forţele naturale. Scopul picturii se schimbă. Ea avea misiunea nu să reprezinte în catacombe trupuri desăvîrşite, figuri eroice, fapte şi situaţii memorabile din viaţă, ci să cheme la rugăciune şi să înalţe sufletele peste ce e lumesc.

Acestui scop trebuia să-i slujească şi forma artistică. În numele lui s-a renunţat la tot ce ar fi putut promova orientarea profană a artei. Gîndurile şi sentimentele trebuiau să se concentreze asupra unui singur lucru, asupra figurilor şi semnelor care exprimau taina spirituală creştină, actul mîntuirii şi noul ţel supralumesc al umanităţii, iar această concentrare nu trebuia cumva stînjenită prin efecte prea materiale, printr-o prezenţă prea materială a figurilor şi situaţiilor. Transformate adesea, încă mai înainte, prin impresionismul de care am vorbit, în fenomene optice naturale, ele sînt acum, în catacombe, transpuse, dincolo de limitele şi forţele realului, în sfera spaţialităţii libere, nelimitate, eterne. Dintr-un fenomen fizic şi optic, spaţiul se transformă într-un concept metafizic şi, prin însuşi acest fapt, dintr-un element explicativ al invenţiei imagistice în unul constitutiv. Locul de desfăşurare a viziunilor şi semnelor reprezentate nu mai este o scenografie determinată şi limitată, ci un spaţiu liber, ideal, în care elementele tactile, comensurabile, mecanice şi-au pierdut orice forţă şi semnificaţie. Spaţiul acesta îndreaptă privirea spre adîncimi nesfîrşite şi în această mişcare spre adîncime figurile se integrează fără să o tulbure prin efecte volumetrice sau prin imitarea naturii, ca nişte proiecţii de vis ale personificării unor sentimente pioase sau ale unor idei transcendente şi escatologice, în zone ale existenţei dincolo de lume, în care legile imanenţei au devenit fără obiect. În această nouă unitate dintre formă şi spaţiu vedem nu un progres direct în sensul redării naturii de tip clasic sau modern, ci o totală răsturnare a valorilor artei faţă de antichitatea clasică şi faţă de toate epocile artistice mai vechi. În cadrul acestei răsturnări, întemeiate pe noi cerinţe şi concepţii metafizice, întreaga orientare de pînă atunci spre existenţa corporală şi spre

viaţa simţurilor, care constituia scopul năzuinţelor artistice, a trebuit să cedeze locul noii concepţii psihocentrice despre lume, credinţa într-o semnificaţie transcendentă a lucrurilor fiind ridicată deasupra experienţei senzoriale. În felul acesta se explică şi modul mai sus amintit de ordonare a figurilor. Numai în scenele care evocau încă, în contextul noilor semnificaţii spirituale, evenimente terestre, ca, de exemplu, în scenele cu Iona mai apăreau vestigii ale vechilor compoziţii naturaliste, în timp ce în toate reprezentările care trebuiau să înalţe gîndurile şi sentimentele privitorului deasupra a tot se este pămîntesc poate fi observat un nou principiu compoziţional.

Figurile sînt lipsite de orice element care, în existenţa terestră, îi poate implica pe oameni în acţiuni şi întîmplări trecătoare. Abstrase din viaţa şi trăirea lumească, fizică şi psihică, ele par înţepenite şi neînsufleţite. Această rigiditate nu este însă, ca în arta orientală veche, imobilitatea idolului care opune, ca un bloc masiv, forţa primordială nediferenţiată manifestărilor realului în toată învălmăşita lor diversitate, ci semnifică subordonarea momentelor de mişcare fizică unor factori spirituali mai înalţi, faţă de care întîmplările de ordin fizic trebuie să treacă pe planul al doilea.

Dar chiar dacă lipseşte relaţia fizică şi psihică dintre figuri, în frontalitatea şi în gestica lor îşi găsesc expresia pe de o parte relaţia cu privitorul şi pe de alta relaţia cu forţe spirituale mai înalte. Ele nu sînt imobile, nu sînt o masă insuficient articulată organic, ci sînt numai abstrase din lumea actelor de voinţă, a acţiunilor care-i unesc pe oameni şi care au devenit secundare faţă de forţa ordonatoare superioară, care domneşte într-o lume a valorilor veşnice şi care poate fi recunoscută de oameni prin iluminarea divină. Figurile acestea nu sînt structuri obiective cu caracter de fetişuri, nu sînt sedimentele unui cult al naturii religios, filosofic şi artistic şi ale unor eforturi corespunzătoare acestui cult de a armoniza reprezentarea artistică cu legile naturii; ele sînt simboluri ale iluminării

 şi elevaţiei lăuntrice, aşa cum şi le poate imagina

spiritul eliberat de timp şi de orice limitare pămîntească în lumea eternităţii. Nu le lipseşte totuşi orice corelaţie. Le dă unitate pe de o parte un principiu compoziţional abstract, înserierea intermitent ritmică, pe de alta conţinutul ideatic ce le stă la bază. Figurile acestea aşezate frontal una lîngă alta, aparent fără legătură între ele, fac totuşi o impresie unitară, pentru că ne dau sentimentul că, prin semnificaţiile spirituale de care sînt pătrunse şi pentru care depun mărturie, duc, înlănţuite, spre aceleaşi înălţimi. Împreună şi împreună cu credincioşii ele creează o comunitate sacră în timp şi în eternitate; întîlnim aici pentru întîia oară ca temei al compoziţiei imaginii acel concept al comuniunii transcendente, care, în epoca ce a urmat, a stat în centrul concepţiilor artistice în acele timpuri în care credinţa creştină în lumea de apoi a exercitat o influenţă puternică asupra imaginaţiei oamenilor.

În toate acestea îşi găseşte expresia noua însemnătate pe care o cîştigă pentru artă factorul pur spiritual şi ideal. În timp ce în creaţia artistică clasică el trebuia să se subordoneze frumuseţii şi perfecţiunii formelor sau cel puţin să se alăture elementelor formale şi materiale într-un echilibru armonios, acum acest factor se substituie tuturor celorlalte puncte de vedere şi devine conţinutul determinant al reprezentărilor artistice.

Această situaţie nu putea să nu se resfrîngă şi asupra construcţiei fiecărei figuri în parte. Nu te mai poţi gîndi la ceea ce sugestivele figuri de oranţi din camerele funerare ale catacombelor au pierdut din bogăţia formală a modelelor lor clasice, dacă ajungi să înţelegi noua lor bogăţie spirituală, care umple ochii lor larg deschişi de o sfîntă înflăcărare şi care pare a-i sustrage gravităţii terestre printr-o cauzalitate nu fizică, ci miraculoasă, de neconceput pe cale raţională. „Sufletul este totul, corpul nimic" — această învăţătură, pe care o întîlnim la tot pasul în scrierile părinţilor spirituali ai creştinismului, îşi găseşte întruchiparea şi în invenţiile picturale ale artei catacombelor. Lucrul cel mai important este expresia spirituală cu care

această artă se adresează privitorului. Este vorba de transmiterea către credincioşi, prin intermediul artei, nu a unor procese psihice individuale, ci a unor adevăruri şi forţe spirituale generale, supraindividuale, faţă de care orice formă materială nu este decît o punte. Arta nu trebuie să ofere plăcere senzorială, ci să determine trăiri spirituale, în conformitate cu noua „adoraţie în spirit" care a luat locul vechii idolatrii.

Dacă ne referim acum la arta figurativă clasică păgînă din aceeaşi vreme, vom întîlni aici aceleaşi deosebiri de esenţă, pe care le-am putut observa între sistemul decorativ al artei creştine funerare şi intenţiile artistice ale arhitecturii clasice ale vremii.

Mă pot sprijini aici pe expunerea clasică a lui Riegl*. El nu s-a putut referi la picturile din catacombe, întrucît pe atunci nu exista asupra acestora o publicaţie cuprinzătoare, iar originalele nu erau accesibile unui cercetător străin decît într-o măsură foarte restrînsă, astfel încît îşi bazează descrierea evoluţiei în secolele al II-lea şi al III-lea exclusiv pe monumente păgîne. Chiar dintre acestea, el le ia în consideraţie numai pe cele care întruchipează o tendinţă progresistă, faţă de care „arta vulgară, căreia-i aparţine şi arta religioasă" s-a ţinut la distanţă. S-ar putea spune mai curînd arta oficială, căci, cu excepţia portretelor, care şi atunci, ca în multe alte cazuri, anticipau dezvoltarea ulterioară, orientarea conservatoare a rămas dominantă pînă în secolul al IV-lea, de pildă chiar în reliefurile triumfale.

Această orientare nu are nimic comun cu picturile catacombelor, ci se caracterizează prin toate trăsăturile tradiţiei elenistice şi romane, de care pictura din catacombe s-a îndepărtat cu totul. Întîlnim astfel în numeroasele reliefuri care au fost

* Alois Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Wien 1901.[19]

realizate pentru glorificarea lui Traian, sau în cele executate în cinstea lui Antonius Pius şi Marc Aureliu[20], sau, în secolul al III-lea, pe arcul triumfal al lui Septimius Severus, o evoluţie care se produce cu totul în sensul vechilor concepţii despre problemele formei. Figuri, la baza cărora stau tipuri şi idealuri ale perfecţiunii corpului şi ale efectului plastic, compoziţii construite în spiritul vechii scene spaţiale strict delimitate şi al figurilor distribuite în cadrul ei în planuri diferite, o redare a elementelor spirituale care nu depăşeşte limitele ce-i fuseseră fixate de-a lungul întregii epoci antice. Iar că operele aparţinînd acestei orientări retrospective nu căzuseră în desuetudine nici cu un veac mai tîrziu, o dovedeşte limpede, între altele, faptul că reliefuri ţinînd cu totul de această orientare din construcţiile lui Traian şi Marc Aureliu au fost folosite la arcul de triumf al lui Constantin.

Dar chiar şi acea orientare, pe care Riegl o numeşte o artă ce ţine de modă, este în contrast cu pictura din catacombe. Este adevărat că această orientare, în care intră curente diverse, are multe puncte de contact cu inovaţiile pe care le-am putut observa în catacombe. Printre ele se numără — şi în relevarea acestor momente îl putem urma pe Riegl — pătrunderea progresivă a elementelor optice în întreaga reprezentare a formelor, asociată cu o oarecare dematerializare, o mai accentuată subiectivizare a artei — „partea omenirii de atunci care avea un cuvînt de spus în domeniul artei începea să găsească un farmec în a trebui să facă, o dată cu savurarea operei de artă, şi un efort spiritual", — o mai mare accentuare a factorului spiritual — „capacitatea expresivă a privirii pornite dinăuntru a devenit problema artei portretistice" —, dispariţia interesului pentru nud, pentru frumuseţea şi perfecţiunea corpului omenesc, precum şi o transformare în domeniul compoziţiei care consta în faptul că spaţiul liber începe să domine, iar figurile sînt rînduite pe cît posibil în acelaşi plan şi, ca o consecinţă ce de-

curge de aici, sînt prezentate cu predilecţie din faţă.

Cu toată această incontestabilă similitudine a tendinţelor, o prăpastie de netrecut desparte totuşi pictura catacombelor de restul artei din epoca anterioară lui Constantin. În amîndouă se regăseau în parte aceleaşi mijloace de expresie, aceleaşi noi eforturi artistice, totuşi în ce priveşte scopurile şi intenţiile artistice ultime, în ce priveşte crezul artistic, deosebirile dintre pictura creştină străveche şi cea păgînă din aceeaşi vreme sînt tot atît de mari ca şi cele religioase. În contrast cu pictura din catacombe, figurile rămîn, chiar şi atunci cînd sînt transformate în valori optice, credincioase vechilor concepţii spaţial-cubice despre formă ce le stau la bază şi, cu toată pătrunderea spaţiului liber, sînt reprezentate, chiar în cazurile cele mai netradiţionale, numai „în nişe dreptunghiulare de adîncime spaţială redusă la maximum, apropiată planităţii, suficient de adînci pentru a prezenta figurile în izolarea lor spaţială şi volumetrică, dar pe de altă parte atît de strict delimitate încît să nu lase să apară ideea că sînt un fragment dintr-un spaţiu liber infinit". Concepţia despre planul de fond ca fiind un fragment din spaţiul ideal infinit, prezentă pretutindeni în pictura din catacombe, este absentă în arta preconstantiniană şi tot aşa stau lucrurile şi cu modul de ordonare şi cu frontalitatea figurilor, pentru care existau evident exemple şi în afara catacombelor, dar care au devenit principiul compoziţional determinant doar în arta funerară. Elementele pline de viaţă, de mişcare fizică, izvorînd din faptele şi actele de voinţă ale omului au continuat să existe şi în arta păgînă din secolul al II-lea şi al III-lea, suferind, este adevărat, în parte un proces de dematerializare, dar nefiind niciodată evitate din principiu, ca în catacombe. Ele nu au fost niciciînd înlocuite de concepţii transcendentale, de o artă în care lumea simţurilor îşi păstra valabilitatea numai în măsura în care putea fi pusă în relaţie cu destinaţia supramundană a omenirii. Spiritualizarea crescîndă pe care o putem

eventual urmări în portretele imperiului de mijloc, se menţine pînă la Constantin în limitele unor trăsături profane. Supracultură, cruzime, vanitate, moleşeală, grandomanie sub toate formele, apoi brutalitate sălbatică sau resemnare descurajată şi deznădejde, toate îşi găsesc expresia în capetele de împăraţi din secolele al II-lea şi al III-lea, dar nicăieri spiritualizarea supraindividuală, sufletul nu sînt opuse trupurilor perisabile ca elementul cu adevărat divin şi imuabil. Aşa încît şi portretele artei păgîne dinaintea lui Constantin rămîn legate de fundamentul naturalist al artei clasice prin redarea caracteristicilor individuale, fizice şi psihice, în timp ce în pictura catacombelor acest fundament a fost părăsit din principiu, chiar în cazul reprezentării anumitor persoane, trebuind să cedeze locul unor tipuri ideale generale, antinaturaliste, ale frumuseţii sufleteşti veşnice.

II

Ce rezultă din aceste contraste?

În primul rînd ne-am putea pune întrebarea dacă fenomenele comparate sînt realmente contemporane, adică dacă datarea curentă a picturilor din catacombe poate fi considerată certă — o întrebare care ar putea părea cu atît mai îndreptăţită cu cît în ultima vreme au apărut din direcţia patrologiei[21] îndoieli faţă de această datare. Într-un studiu asupra problemei artei paleocreştine pe baza surselor literare* Hugo Koch trage din cele spuse de părinţii bisericii şi de apologeţi[22] concluzia că, pînă în secolul al IV-lea, biserica a respins cu consecvenţă folosirea oricăror imagini, ceea ce — cum subliniază el — nu ar fi compatibil cu părerile existente cu privire la momentul apariţiei picturii din catacombe şi cu dezvoltarea

* Hugo Koch, „Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen (*Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments*, Neue Folge, 10. Heft), Göttingen 1917[23]

lor, de neconceput fără aprobarea bisericii, în primele trei secole ale erei creştine.

Koch deplînge pe bună dreptate faptul că spusele părinţilor bisericii sînt prea uşor scoase din discuţii sau minimalizate* în favoarea existenţei „pereţilor". Pe de altă parte nu ar fi corect să nu cercetezi aceste mărturii monumentale ale artei creştine străvechi, astfel încît numai o încercare de a găsi trăsătura de unire între aceste două surse poate duce la lămurirea situaţiei. Lucrul acesta este pe deplin posibil.

Şi din punctul de vedere al istoriei artei există îndoieli serioase în ce priveşte datarea de pînă acum a picturilor din catacombe. Argumentele aduse în favoarea apariţiei lor în primul secol nu sînt absolut convingătoare. Constatările de ordin stilistic corespund şi mai puţin cu o asemenea datare.

1) Cu excepţia picturilor care se află sub influenţa unei evoluţii noi, postconstantiniene, caracterul stilistic al tuturor picturilor din catacombele italiene este, în linii mari, atît de omogen încît apariţia lor în secolul întîi, după care ar fi trebuit să sufere o mutaţie stilistică de mare amploare, este cu totul imposibilă.

2) Oricît de independente de arta păgînă preconstantiniană ar fi picturile din catacombe, ele pornesc de la anumite premise artistice care nu existau încă în perioada în care este presupusă apariţia celor mai vechi picturi din catacombe, ci au apărut abia în arta imperiului de mijloc.

Dezvoltarea picturii din catacombe se situează pe de altă parte în cea mai mare măsură în epoca anterioară lui Constantin, epocă în care arta creştină s-a îndreptat, aşa cum vom mai arăta, pe căi noi.

Aceste delimitări concordă foarte bine cu mărturiile literare.

La răscrucea dintre secolele al II-lea şi al III-lea Tertullian[24] se ridică împotriva reprezentărilor bu-

* *ibidem*, p. 87.

nului păstor, ceea ce ne permite să deducem că reprezentarea simbolică a personajelor biblice era pe atunci deja răspîndită, dar încă nu tradiţională, generalizată şi adînc înrădăcinată.

Şi scrierile lui Clement din Alexandria conţin o aluzie la imaginile simbolice, alături de o dezbatere a problemei relaţiei dintre creştinism şi artă, şi anume în sensul respingerii reprezentării artistice a divinităţii, aşa cum, încă înaintea lui, în prima jumătate a secolului al II-lea, o întîlnim la Aristide, în a doua jumătate la Iustin, Tatian, Ireneu şi Minucius Felix, iar după el, în secolul al III-lea, la Origene şi la Methodius din Olimp, în secolul al IV-lea la Lactantius, Eusebius din Cezareea, Epiphanius, Arnobius, Macarius din Magnezia şi încă la sfîrşitul secolului al IV-lea la Asterius din Amasea[25]. Avertismentele acestea se referă nu la reprezentările simbolice, faţă de care Clement nu are nimic de obiectat şi care au fost cu siguranţă folosite şi de cei ce i-au urmat, ci subliniază pericolul pe care-l constituia pentru creştini concepţia păgînă materialistă despre imaginile religioase şi despre artă în genere. Comună la toţi scriitorii susamintiţi este combaterea identificării antice a reprezentării imagistice cu divinitatea însăşi, a predilecţiei pentru aspectele percepute senzorial faţă de cele suprasenzoriale, pentru elementele materiale, corporale, faţă de cele pur spirituale. Este semnificativ faptul că operele antichităţii sînt considerate ca moarte, neînsufleţite, pentru că le lipseşte viaţa, aşa cum o înţelegeau creştinii. Caracterul lor naturalist este resimţit ca minciună şi amăgire şi înfierat ca atare: „cine iubeşte adevărul şi înţelepciunea" le va respinge, pentru că o imagine adevărată a lui Dumnezeu trebuie căutată nu în imitarea celor pămînteşti, ci în sufletul omenesc. Logosul este adevărata imagine divină şi el nu poate fi reprezentat prin ceva concret, fizic, care să-i semene. Este lipsit de sens să adori imagini ale divinităţii, pe care timpul le distruge. În noi, în spiritul nostru, în gîndurile noastre purtăm adevărate imagini a lui Dumnezeu şi acolo trebuie el adorat — „în nostro immo con-

secrandus est pectore"[26] (Minucius Felix). Nu în lucruri palpabile şi fragile, în tablouri şi în statui, trebuie să căutăm ceea ce este sacru şi nemuritor, ci privirile trebuie să le ridicăm spre ceruri.

Nu este vorba aici de dispreţ, ură sau negare a artei. Antispiritualismul şi senzualismul artei antice, idolatria religioasă şi artistică indisolubil legate de ele, opera de artă ca întruchipare concretă şi obiectivă, independentă de viaţa lăuntrică, a frumuseţii, perfecţiunii şi ordinii supreme, întemeiate pe experienţa senzorială, toate acestea erau pericolele împotriva cărora luptau scriitorii bisericii şi aceasta încă într-o epocă în care monumentele descoperite demonstrează fără putinţă de tăgadă existenţa unei arte creştine, spiritualiste în formă şi în conţinut, total deosebite, cum s-a spus, de arta păgînă.

Cum de nu este totuşi pomenită această artă specific creştină, de orientare spiritualistă, înainte de Tertullian şi Clement şi nicăieri după ei, de ce nu se face apel la ea ca argument împotriva artei antice?

Explicaţia ar putea consta în faptul că polemica aceasta avea un caracter convenţional şi dialectic, că ea pornea mai puţin de la situaţii bine determinate, cît de la probleme teologice de principiu, perpetuîndu-se de la un autor la altul în variante diferite, dar formale în esenţă, pînă ce a fost depăşită de situaţii reale şi a devenit cu totul fără obiect. Cu toate acestea, apar şi în această dezbatere formală anumite reflexe ale situaţiei reale, corespunzătoare evoluţiei monumentelor.

Un mare număr al acestor proteste datează din secolul al II-lea, adică dintr-o perioadă în care nu a existat probabil o artă creştină mai evoluată şi de o mai largă răspîndire, ceea ce reiese şi din conţinutul documentelor literare. Că generalizarea ei se produce spre sfîrşitul secolului al II-lea devine un fapt cu totul posibil ce corespunde concluziilor pe care le-am tras din analiza trăsăturilor stilistice ale picturilor din catacombe. Din

această epocă provin şi texte în care sînt menţionate reprezentări creştine — combătute de Tertullian, admise de Clement.

În epoca următoare, de-a lungul întregului secol al III-lea, această veche problemă este tratată, faţă de numeroşii autori din perioada anterioară, doar de doi scriitori, de Origene şi Methodius din Olimp. Atît scăderea interesului literar, cît şi conţinutul şi spiritul în care sînt formulate părerile celor doi scriitori greci arată că situaţia s-a schimbat. Origene, care, ca mai tîrziu Dante, derivă arta din dumnezeire, nu se referă totuşi atunci cînd îl combate pe Celsus[27], care reproşa creştinilor că nu făuresc opere ci înalţă altare şi temple, la arta creştină. El se mărgineşte să opună idolatriei păgîne psihocentrismul creştin religios şi moral. Respingerea cultului antropomorf al zeilor, pentru care se invocă şi interdicţia chipului cioplit din Vechiul Testament, se asociază la Origene cu gînduri care au strînse contingenţe cu arta creştină străveche, ba chiar par explicaţii directe ale ei. Aşa, de exemplu, atunci cînd spune că între combaterea cultului antropomorf al zeilor şi credinţa creştină că omul a fost creat după chipul lui Dumnezeu nu există nici o contradicţie, întrucît asemănarea e de natură nu fizică, ci spirituală, sau cînd opune imaginilor create de păgîni rugăciunile creştinilor şi cînd scrie că altarele şi imaginile creştine nu sînt lipsite de viaţă şi simţire, că sînt receptacole nu pentru demoni lubrici ai întunericului şi morţii, ci pentru spiritul divin. Toate acestea se referă la sufletul omenesc, dar aproape aceleaşi vorbe ar putea fi spuse şi de reprezentările spiritualizate din catacombe. Nu mă gîndesc desigur la raporturi directe, dar este evident vorba de două emanaţiuni diferite, aparent independente, ale aceleaşi faze a evoluţiei spirituale a creştinismului, fază în care s-a operat conjuncţia dintre creştinism şi idealismul filosofic al antichităţii tîrzii, punîndu-se bazele înţelegerii idealist-creştine a lumii, a realităţii concrete, al cărei reflex îl putem întîlni şi în picturile catacombelor. Faptul că Origene nu aminteşte aceste picturi sau alte monu-

mente ale acestei arte creştine străvechi, se explică lesne prin aceea că el şi-a scris opera după marea pace imperială, în epoca persecuţiilor, cînd nu era deloc oportun să facă aluzii speciale la simboluri şi reprezentări creştine.

Cu mai puţină acuitate spirituală decît Origene, dar aproape în acelaşi sens, a scris despre artă şi Methodius din Olimp. Cel care „păstrează nepătată şi neatinsă" — cugetă el — frumuseţea sufletului raţional şi nemuritor creată de Dumnezeu după chipul şi asemănarea sa, „aşa cum a conceput-o sculptorul şi pictorul însuşi, imitînd natura veşnică şi spirituală, faţă de care omul este o întruchipare simbolică, acela va fi asemenea unei imagini sublime şi sfinte a divinităţii şi va locui, departe de acest pămînt, în cetatea celor fericiţi, în cer, ca într-un templu". El numeşte biserica „imagine a locuinţei cereşti" iar cortul Vechiului Testament „umbră a imaginii", ceea ce corespunde ideilor de bază ale sistemului imagistic al picturii catacombelor* şi subliniază nuanţat şi clar că arta nu trebuie condamnată în esenţa ei, ci numai dacă duce la iconolatrie, la divinizarea operei de artă.

Polemica scriitorilor bisericii împotriva artei redevine mai vie abia la începutul secolului al IV-lea. Ea se referă din nou în primul rînd la realism şi materialism în arta religioasă (Eusebiu din Cezarea, Lactantius) şi merge pînă la a propune interzicerea icoanelor (Canonul 36 din Elvira)[28] şi pînă la a cere cu vehemenţă reprimarea oricărei reprezentări în imagini a temelor religioase (Epiphanius). Concluziile acestor dezbateri sînt asemănătoare celor la care se ajunsese în secolul al II-lea, ceea ce ar putea părea cu atît mai straniu cu cît ele sînt formulate într-o epocă din care dispunem de monumente ale artei creştine datate sau databile cu certitudine.

---

* Oamenii aceştia din vechime trăiau într-o lume a „imaginilor", dar nu aveau imagini, spune Koch în *op. cit.* p. 24, nota 1. Este o presupunere de neconceput din punctul de vedere al istoriei artei.

Contradicţia este totuşi explicabilă dacă ne rememorăm procesul care s-a petrecut în acea vreme în domeniul istoriei artei. Arta creştinismului victorios era esenţialmente diferită de arta ale cărei mărturii ni s-au păstrat în catacombe. Reprezentările alegorice şi simbolice cedează locul celor istorice şi reprezentative, năzuinţa spre întruchiparea misterelor şi sentimentelor religioase altfel decît prin imagini corporale se împleteşte acum în multe privinţe cu formele de reprezentare realiste şi materialiste ale artei clasice, din care pătrund în mod evident în arta creştină şi elemente ale iconolatriei antice. Lucrul de care s-au temut şi pe care l-au combătut dintru început apologeţii şi pe care mai tîrziu, avînd conştiinţa mîndră a superiorităţii punctului de vedere creştin, l-au considerat nul şi depăşit, redevine o dată cu Constantin şi cu transformarea bisericii în religie de stat, o primejdie ameninţătoare împotriva căreia scriitorii bisericii s-au ridicat mai mult sau mai puţin energic, fără însă a o îndepărta, ca odinioară. În afară de operele de artă care ni s-au păstrat, cuvintele prin care, în a doua jumătate a secolului al IV-lea Grigore din Nazianz[29], Prudentius sau Grigore din Nyssa[30] descriu reprezentările iconografice creştine lăudînd strălucirea şi fidelitatea lor faţă de natură, demonstrează că, în chiar epoca în care secau sursele picturii din catacombe, lua sfîrşit şi lupta pe care scriitorii ecleziastici au dus-o timp de trei secole împotriva concepţiei păgîne despre artă.

III

După aceste consideraţii cronologice, să revenim la examinarea trăsăturilor caracteristice ale conţinutului şi formei picturilor din catacombe. Ea ne-a arătat — pentru a recapitula cele spuse pînă acum — cît de mare este distanţa care desparte pictura funerară de arta din aceeaşi vreme a imperiului de mijloc. Nu ar fi corect să privim arta creştină străveche drept antichitate creştină. Istoria ei are

desigur contingenţe cu transformările care s-au produs în arta antică, nu coincide însă şi nu se identifică cu ea. Dincolo de punctele de contact, o independenţă suverană conferă artei paleocreştine un caracter revoluţionar şi face din ea o negaţie conştientă a artei clasice. Este vorba aici nu numai de motivele reprezentate, ci în primul rînd de o nouă concepţie despre artă, care capătă pentru oameni o semnificaţie nouă şi se întemeiază pe o nouă relaţie faţă de lumea simţurilor şi faţă de bunurile spirituale, precum şi pe o nouă concepţie despre adevăr, frumuseţe şi noblеţe. Este cu totul falsă afirmaţia despre caracterul neartistic sau primitiv al picturilor din catacombe. O asemenea afirmaţie se putea susţine numai în măsura în care ea era judecată după criteriile naturalismului artistic şi ale materialismului religios al artei clasice păgîne. Asemenea criterii nu sînt valabile în acest caz, întrucît se întemeiază pe valori pe care artiştii creştini nu le urmăresc, ci le combat, depăşindu-le şi înlocuindu-le cu altele, care nu-şi au nici un corespondent în arta clasică mai veche sau contemporană cu cea creştină. Este greşit să se considere că picturile din catacombe sînt realizări meşteşugăreşti, creaţii ale unor pictori decoratori de mîna a doua, care au primitivizat „bunele" modele ale artei clasice. Nu au existat în mod sigur asemenea modele. Elementul cel mai important al picturii catacombelor, din punct de vedere artistic şi în ce priveşte şi conţinutul, principiul inovator prin care invenţiile şi mijloacele de expresie compoziţionale şi formale se deosebesc în pictura catacombelor de cele clasice, reprezintă nu neputinţă sau declin, ci întruchiparea unor noi idei şi tendinţe artistice. Judecată în funcţie de acestea, pictura catacombelor reprezintă un progres spiritual şi artistic care deschide noi drumuri şi care, contrar părerii amintite, sparge cătuşele tradiţiei formale clasice, care devenise de altfel, şi în arta păgînă contemporană, un balast de reguli profesionale, pe care artiştii se străduiau, neputîndu-se eli-
bera cu totul de ele, să le adapteze ideilor noi.

Pictura catacombelor nu reprezintă deci cîtuşi de puţin o decădere a artei clasice şi nu este, în lumea valorilor ei specifice, nici o artă primitivă sau populară. Cele mai vechi semne simbolice cu care creştinii au încercat să exprime ideile despre mîntuire şi despre comuniunea mistică corespund mişcării antice tîrzii a misterelor[31] care se integrează în creştinismul din secolul al II-lea şi care-şi avea rădăcinile în păturile sociale de jos. Aceste semne erau însă doar un mijloc de comunicare, mai curînd scriere iconică decît reprezentare artistică, şi nu au comun cu pictura din catacombe decît faptul că preludează caracterul ei simbolic şi sînt pînă la urmă preluate de aceasta. Dar nici iconografia dezvoltată a picturilor din catacombe şi nici structura lor artistică nu derivă doar din această sursă. După cum între operele lui Clement şi ale lui Origene şi scrierile lui Ireneu stă întreaga filosofie antică tîrzie şi întreaga moştenire intelectuală a antichităţii, tot astfel între pictura catacombelor şi modestele hieroglife ale cultului creştin al misterelor stă arta clasică în faza ei ultimă. Şi nu e vorba aici doar de sistemul decorativ. Arta catacombelor funerare este legată de arta clasică contemporană nu numai prin schemele decorative şi prin motivele iconografice izolate. Marea mişcare artistică care s-a produs în arta imperiului de mijloc şi care trebuie considerată ca un rezultat al culturii artistice şi al educaţiei celei mai înalte a vremii, se manifestă şi în pictura catacombelor, care face parte din această mişcare, dar se deosebeşte de noile curente păgîne din domeniul artei prin faptul că, în funcţie de noua concepţie religioasă despre lume şi ca expresie artistică a ei, nu se mulţumeşte cu încercări parţiale de a adapta vechile norme la noile relaţii subiective şi spirituale cu lumea, ci ridică arta în ansamblu, prin premisele şi finalitatea ei cea mai adîncă, în sfera celei mai pure idealităţi spirituale. Pictura catacombelor reprezintă cu alte cuvinte, într-un anume sens, curentul artistic cel mai ridicat, mai avansat şi mai consecvent al secolului al III-lea, întrucît ea a tras din aspiraţia spre spiritualizarea reprezen-

tării artistice consecinţe la care pictura păgînă nu se hotărîse şi nici nu se putea hotărî, date fiind funcţia ei, trecutul şi orientarea ei spirituală.

Faptul că pictura din catacombe a putut merge atît de departe se explică prin caracterul transcendent al concepţiei creştine despre lume, care a permis artiştilor creştini să depăşească cu totul problemele materialităţii, ale efectelor senzoriale şi ale legilor naturale. Radicalismul ei a situat-o nu treptat, ci dintru început, în opoziţie extremă cu arta păgînă din acea vreme. În antimaterialismul noilor ei orientări creştinismul a găsit o concepţie despre artă care făcea posibilă o relaţie a atitudinii creştine cu lumea.

Această relaţie a dat şi curentelor noi, înaintate, din arta antică tîrzie, care năzuiau spre dematerializarea şi spiritualizarea reprezentării artistice, un nou conţinut care implica o concepţie artistică cu totul nouă, contrară întregii evoluţii a artei antice. Trăirea spirituală a lumii înconjurătoare, determinată de percepţii senzoriale, limitată în timp şi în spaţiu, la care ajunsese arta antică în ultima ei perioadă, dezvoltîndu-şi continuu bazele ei naturaliste, face locul unor fenomene independente de impresiile senzoriale, de natură pur spirituală, veşnice, atemporale şi nesfîrşite, situate deasupra oricăror legi ale naturii — deci unor valori artistice noi care nu se puteau naşte şi nu se puteau instaura în domeniul artei decît pe mormîntul celor vechi.

Pictura din catacombe constituie deci un moment decisiv, de cotitură, în istoria artei. Dezvoltîndu-se în cadrul vieţii artistice şi spirituale a antichităţii tîrzii, ea reprezintă ceva nou nu numai în ce priveşte conţinutul, ci şi formal şi prin întreaga concepţie despre problematica artistică. Prin întreţeserea tendinţelor artistice progresiste ale epocii imperiale de mijloc cu ideile revoluţionare şi cu întregul substrat spiritual al paleocreştinismului, ia naştere un curent artistic revoluţionar pe care-l putem pe bună dreptate numi creştin, căci relaţiile lui artistice cu arta clasică sînt similare

celor pe care noua religie le are cu cultul clasic al

zeilor, cu filosofia şi ştiinţa clasică, cu întreaga cultură materială şi spirituală a antichităţii. Nu există, în perioadele anterioare ale artei, nimic care să i se poată compara, căci toate eventualele analogii aparente pălesc dacă examinăm mai atent semnificaţia lor artistică.

În calea unui răspuns la întrebarea unde a apărut această nouă pictură creştină, stau de aceea dificultăţi insurmontabile. Izbitor este faptul că monumente ale ei ni s-au păstrat, şi încă în număr mare, aproape numai în Italia. Materialul păstrat în alte zone, care poate fi corelat cu arta creştină, este puţin, tîrziu şi înrudit cu ea doar în aspecte exterioare. Această situaţie nu este totuşi absolut concludentă, întrucît ar fi posibil ca monumente cu această orientare să nu se fi păstrat în regiuni în care o instituţie de tipul catacombelor să le fi salvat de distrugere. Există unele argumente şi în favoarea originii alexandrine a unora dintre simboluri, totuşi aceasta este departe de a constitui o explicaţie a originii noului stil, al cărui radicalism pare a pleda mai curînd pentru Roma decît pentru centrele vechi ale culturii elenistice şi ale cărui idei fundamentale continuă să acţioneze în epocile următoare mai ales în vest, în timp ce în est n-au putut niciodată învinge cu totul tradiţiile mai vechi.

Sfera artistică, ale cărei mărturii ni s-au păstrat atît de compact şi în număr atît de mare în catacombe, nu a fost, după toate probabilităţile, unica în pictura creştină dinaintea lui Constantin, cum par a demonstra urme de cicluri înrudite teoretic şi formal cu picturile din catacombe, diferite totuşi de acestea, urme ce se întîlnesc sub diverse forme în arta din epoca lui Constantin. Aceasta ar permite presupunerea că arta creştină din secolul al III-lea s-a dezvoltat în mai multe centre, avînd o tendinţă fundamentală nouă unitară, dar evoluînd în forme locale diferite, dintre care pentru una singură, pictura italiană funerară, dispunem de mărturii mai bogate. Dacă aşa stau lucrurile, problema locului de origine a noilor idei artistice se complică în atare măsură încît abia

dacă mai putem spera să-i dăm vreodată un răspuns şi trebuie să ne mulţumim cu constatarea că, în epoca dinaintea lui Constantin, a existat o pictură creştină, la baza căreia a stat o concepţie opusă celei clasice şi în cadrul căreia, chiar de la început, s-a păşit cu hotărîre pe căi spre care arta creştină din epoca următoare s-a întors în repetate rînduri.

Să aruncăm acum o privire spre secolele următoare. Cum am amintit, în prima jumătate al secolului al IV-lea a izbucnit din nou o luptă împotriva artei creştine figurative, la baza căreia sta o situaţie nouă. Creştinismul nu mai era o minoritate persecutată sau tolerată, o mişcare ce se situa în afara statului ci devenise o religie de stat, preluase adică însăşi conducerea. Un asemenea proces nu se petrece fără compromisuri, fapt pe care-l putem constata şi în domeniul artei. Constantin cel Mare îşi făcea rugăciunile în faţa steagului purtînd semnul crucii (labarum), simbolul creştin al imperiului său; lucrul de care s-au temut scriitorii ecleziaşti din secolul al II-lea, preluarea iconolatriei de către creştinism, începea iarăşi să devină realitate, ceea ce explică opoziţia înverşunată a teologilor riguroşi. Dar acum această opoziţie a fost zadarnică; o reacţie clasică se produce în dezvoltarea artei creştine. Ea se manifestă, în ce priveşte conţinutul, prin aceea că, în locul elementelor pur simbolice şi alegorice, din arta păgînă oficială sînt preluate imagini cu caracter reprezentativ şi istoric. Cîştigă teren concepţiile despre prezenţa antropomorfă a lui Hristos şi a sfinţilor, iar reprezentarea lor poate fi considerată ca o modalitate de adaptare la cerinţele creştine a concepţiilor clasice despre cult, care-şi găsiseră ultima lor expresie în deosebi în divinizarea împăraţilor. Hristos dă legi ca un demnitar profan, este reprezentat ca un stăpîn al lumii, tronează în mijlocul sfetnicilor săi, a căror înfăţişare şi comportare concordă cu misiunea lor în lume. Aşa ne apare pictura creştină reprezentativă în cele două scene legislative de la Santa Constanza[32], în

 baptisteriul sfîntului Ioan din Napoli, la San

Aquilino din Milano şi la Santa Pudenziana[33]. În acelaşi timp povestirile biblice sînt interpretate în stilul eroic al reprezentărilor păgîne epice sau triumfale de tip roman sau elenistic tîrziu. Miniaturile fragmentelor manuscrisului Itala din Quedlinburg[34] sau imaginile din originalul paleocreştin al aşa numitului Josua-rotulus[35] sau mozaicurile de pe pereţii naosului la Santa Maria Maggiore[36] sînt mai apropiate de imaginile epopeice ale coloanelor triumfale romane sau de ilustraţiile mai vechi la operele lui Virgilius de la Vatican sau la Iliada de la Milano decît de picturile din catacombe, a căror spiritualitate, ce se ridica deasupra oricăror întîmplări pămînteşti, era acum înlocuită de descrierea unor fapte istorice, limitate în timp şi în spaţiu. Şi preluarea aparatului formal de care dispunea antichitatea tîrzie pentru astfel de imagini merge mînă în mînă cu această încercare de a acoperi, atît în imaginile istorice cît şi în cele reprezentative, prăpastia existentă între arta clasică şi noua artă creştină.

Această păgînizare a artei paleocreştine era însă doar parţială, concepţia creştină despre artă, opusă ei, acţionează în continuare, paralel cu ea şi în interiorul ei, şi transformă treptat elementele păgîne în sensul ei, astfel încît arta creştină a secolului al V-lea capătă iarăşi trăsături caracteristice noi.

În imaginile reprezentative inventiile cu caracter simbolic redevin preponderente. De data aceasta nu mai este însă vorba de întruchiparea, în formele ei simple, a credinţei suprasenzoriale într-o lume de dincolo, ci simbolistica se asociază cu un vast sistem teologic al istoriei revelaţiei şi al mîntuirii omenirii, al doctrinei creştine şi al autorităţii ecleziastice, datorită căruia se întrepătrunde, într-o măsură mult mai mare decît în pictura catacombelor, cu aspectele profane. Dacă această simbolistică era în pictura din catacombe un reflex al pietăţii şi al înălţării spirituale pure a sentimentului deasupra celor lumeşti, ea devine acum teoretizantă şi educativă, o teosofie şi o dogmatică în imagini, care-şi găseşte expresia şi

în expunerile istorice. Putem constata această mutaţie atît în literatură, în poemele lui Prudentius, în explicaţiile didactice ale iconografiei datorate lui Paulinus din Nola[37] şi în cunoscuta scrisoare a lui Nilus[38], cît şi la monumentele ce ni s-au păstrat: la mozaicurile de la Santa Sabina, la arcul de triumf de la Santa Maria Maggiore, la Santa Matrona de la San Prisco la Roma, în mausoleul Gallei Placidia, la baptisteriul ortodocşilor şi la capela arhiepiscopală din Ravenna, la capela Sfîntului Victor de la Sant'Ambrogio din Milano şi la alte monumente, ale căror compoziţii originale, ca la Santa Agata din Subura sau cele din absida bisericii San Paolo fuori le mura de la Roma[39], le putem deduce din còpii sau din restaurări recente.

Imaginile cu caracter istoric s-au schimbat şi ele în aspectele de fond. Ne este clar ce e nou în acest domeniu dacă comparăm miniaturile din Geneza de la Viena[40] cu ilustraţiile fragmentelor manuscrisului Itala sau cu cele din aşa numitul Josua-rotulus. În acestea din urmă întregul conţinut reprezentativ se mişca, aşa cum am arătat, în limitele artei clasice. Eroii biblici sînt figuri eroice, construite după idealurile antice ale frumuseţii şi perfecţiunii fizice, nobili ca stil şi realizînd fapte însemnate. Decisive sînt la ei puterea şi voinţa, astfel încît ei apar ca reprezentanţii creştini ai noţiunii clasice de măreţie, demnitate şi noblete umană, corespunzătoare reacţiei păgîne din secolul al IV-lea. Cu totul altfel ni se înfăţişează miniaturile din Geneză. A dispărut caracterul funciarmente eroic al tuturor ilustraţiilor mai vechi, în care erau descrise importante evenimente istorice. Cel care nu cunoaşte bine întîmplările reprezentate ar putea crede că e vorba de nevinovate scene bucolice, de întîmplări cotidiene fără însemnătate sau de ficţiuni poetice. Păstori păzesc turme sau se strîng seara în jurul corturilor, femei aduc apă de la fîntînă, o caravană înaintează încet, un bolnav zace în pat înconjurat de prieteni, oameni stau la sfat sau se adre-

 sează unei căpetenii; nu există nici o concentrare

a conținutului, nici un fel de fapte mari, nici eroi care să apară la tot pasul, pentru a captiva și a ține încordată imaginația privitorului. Nou nu este însă aici caracterul de gen — acesta apare destul de des și în perioadele clasice anterioare. Noutatea stă în aceea că întîmplări simple au același rol ca în antichitate faptele zeilor sau ale eroilor. Ca și acestea, ele ne introduc într-un timp mitic-istoric, descriindu-i întîmplările minunate, al căror conținut însă nu-l mai constituie gloria întemeiată pe merite fizice sau materiale și nici o asemănare fizică cu divinitatea, ci istoria unui popor ales, călăuzit spre binele întregii omeniri de mîna Domnului — care și apare înfățișat concret în unele miniaturi — de-a lungul a tot felul de primejdii și întorsături ale soartei spre un țel necunoscut acestui popor, hotărît pentru veșnicie de providență. Imaginile istorice dobîndesc astfel o nouă semnificație:

1) Neobișnuitul, epicul de înaltă semnificație și elevație nu mai sînt căutate în limitele meritelor naturale fizice și spirituale ale omului, ci în intervenția unor forțe supranaturale, de dincolo de simțuri.

2) Prin aceasta însă figurile și faptele eroice sînt detronate, noua înțelegere a procesului istoric nemaiavînd nevoie de ele, întrucît factorul determinant în soarta omenirii a devenit providența divină, care se manifestă nu doar în anumite făpturi ideale, ci în tot ce se întîmplă pe lume — fie că este vorba de destinele unui popor sau ale conducătorilor lui spirituali, fie că privește soarta anumitor oameni. Imaginile se transformă în mărturii, ficțiunea poetică este înlocuită de noțiunea de adevăr istoric — *„non est inanis aut anilis fabula"*, scrie Prudentius, *„historiam pictura refert, quae tradita libris veram vetusti temporis monstrat fidem"**41.

În felul acesta idealismul esențialmente transcendent al noii arte creștine înlocuiește divinizarea

* *Peristephanon*, Hymn 9; Migne, P. L.,[42] t. 60, c 434—436.

păgînă a vieții, dar în același timp se aruncă o punte spre realitățile vieții pămînțești, ce depășesc limitele materiale și formale ale cultului clasic al zeilor și eroilor.

Ia naștere astfel, încă în cadrul antichității, dar într-un mod cu totul contrar stilului ei, o întreagă lume de compoziții plastice. Iau naștere marile cicluri de imagini istorice creștine, la care arta medievală a revenit de atîtea ori. A fost deosebit de important faptul că ele au apărut într-o vreme în care noile reprezentări imagistice se asociau încă cu cuceririle formale generale ale artei clasice, care au fost în felul acesta transmise noii culturi creștine ce a urmat ca elemente plastice fundamentale. De fapt, încă din secolul al V-lea, ele și-au pierdut în mare parte caracterul lor clasic. Căci, pe măsură ce concepția creștină se substituie celei clasice în ce privește premisele și sarcinile povestirii în imagini, idealurile formale ale artei antice își pierd și ultimele rămășițe ale forței lor de odinioară, pe care și-o mai putuseră afirma în veșmînt creștin prin reacția ce se produsese în secolul al IV-lea. Cu victoria „adevărului" asupra „iluziilor deșarte ale lucrurilor" din Homer sau ale lui Apelles*, aspirația spre frumusețea și armonia formelor fizice își pierde și ea orice înrîurire asupra imaginației și nu în favoarea unei imitații naturaliste a realității, ci a unei tipizări antinaturaliste, care se apropie de modelele din natură numai atît cît este necesar pentru înțelegerea noilor motive realiste ce se cereau reprezentate. În timp ce în trecut meritele fizice ale eroilor de seamă erau elementul definitoriu, acum dispare interesul pentru trăsăturile individuale. Devine indiferent cum a arătat o persoană anumită. Decisivă în procesul istoric, singură demnă de a fi înfățișată a devenit voința divină, ale cărei unelte sînt oamenii în totalitatea lor.

În mod similar și cadrul și accesoriile se reduc la scheme ideale. Fără a se reveni la idealitatea

* *„inania rerum somnia"*, în *Prudentius contra Symmachum*, II, 45 și urm. Migne, P.L., 60, 183.

abstractă a reprezentării spaţiului din pictura catacombelor, „iluzia" cadrului naturalist este totuşi limitată la aluzii care au rostul nu de a imita forma şi înfăţişarea reală ci, ca inscripţiile de pe scenă în epoca lui Shakespeare, doar de a indica situaţia în care s-a petrecut seria de evenimente miraculoase şi memorabile — limitate în timp şi spaţiu şi totuşi importante pentru toţi oamenii şi prin aceasta universale, realităţi istorice de necontestat şi nu amăgiri.

Orientarea antimaterială şi supranaturală, pe care am înregistrat-o la pictura din catacombe în pragul artei creştine, ca fiind un titlu de drept şi un program al acesteia, este nu doar antiantică, în raport cu creaţia din secolul al IV-lea, ci acţionează în continuare în chip pozitiv, creator de stil, transformînd treptat în cursul secolului al V-lea compoziţiile şi formele într-un mare stil hieratic ce-şi întoarce cu totul privirile de la natură şi se întemeiază pe eliminarea cît mai radicală a efectelor corporale. Punctul culminant al acestui stil îl reprezintă, în cadrul culturii antichităţii, arta secolului al VI-lea. În mozaicurile de la San Vitale sau de la Sant'Apollinare Nuovo din Ravenna[43], de la Santi Cosma e Damiano[44], din oratoriul San Venantius[45] de la Roma, ca şi în miniaturile codicelui din Rossano[46] şi în alte manuscrise din secolul al VI-lea se desăvîrşeşte acţiunea de revalorizare totală a artei, începută odată cu pictura din catacombe.

Acest proces istoric, care se desfăşoară de-a lungul a trei secole, nu mai poate fi interpretat ca reprezentînd, aşa cum se credea, o fază de declin a artei, dar nici, cum se obişnuieşte să se creadă astăzi, ca o evoluţie consecventă şi firească. Procesul acesta înseamnă naşterea, lupta şi biruinţa unei idei noi în domeniul artei, a unei noi concepţii despre artă, opusă celei vechi prin concentrarea şi puritatea cea mai spiritualizată a formei — paralel cu noua credinţă, ea însăşi o nouă credinţă —, o concepţie care — fapt tipic pentru astfel de procese — trebuie să facă, pe măsură ce cîştigă teren şi preia conducerea în ansamblul

creaţiei artistice, concesii ideilor tradiţionale, trebuie să se asocieze cu curentele conservatoare, pentru a deveni totuşi pînă la urmă predominantă, capabilă să transforme în sensul ei întreaga creaţie artistică. Dispare în felul acesta opoziţia dintre arta veche şi arta nouă. Există acum doar *o* artă — şi ea nu mai este deloc clasică: lumea veche este, şi în ce priveşte arta, de domeniul trecutului dispărut şi depăşit. Iar pe o bază nouă încep să acţioneze forţe noi.

NOTE

1. *Picturile catacombelor din Roma*, editate de Joseph Wilpert.
2. Poet creştin (ca. 348—410), originar din Spania; opere principale: *Psihomahia*, *Peristephanon*.
3. Wilhelm Dithey (1833—1911), filosof şi psiholog; a schiţat o „filosofie a vieţii" şi o metodă de analiză, bazată mai curînd pe „înţelegere" decît pe „explicaţie". Dintre lucrările sale menţionăm *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation* (Concepţia despre lume şi analiza omului de la Renaştere şi Reformă încoace).
4. Motiv frecvent în arta religioasă, reprezentat prin figuri masculine sau feminine cu braţele întinse lateral; în antichitatea tîrzie ele întruchipau pietatea; în arta paleocreştină se integrau, personificîndu-le, în rugăciunile pentru cei morţi.
5. Mici obiecte—relieve, statuete etc. — păstrate sau oferite de credincioşi ca semn al pietăţii şi devoţiunii.
6. Timgad (Colonia Murciqua Trajani Thamugadi) în Africa de nord (Alger); Adalia sau Attalia, în Pamfilia (Asia Mică); Gerasa, Palmyra, Baalbeck, în Siria.
7. În antichitatea romană, elemente în formă de baldachin ale faţadelor somptuoase ale unor edificii construite începînd din epoca Flaviilor.
8. Contrapost: poziţie a corpului uman în care diferite părţi ale lui — umerii, şoldurile, picioarele — se află în planuri diferite; prin extensiune, mijloc de dinamizare a elementelor unei compoziţii.
9. Dinastie de împăraţi romani (96—192)
10. Cuvînt grecesc desemnînd o colonadă de obicei acoperită şi mărginită pe o parte de un zid. Stoa Poikilé de la Atena a fost frecventată de Zeno şi de discipolii săi şi a dat numele Şcolii filosofice stoice. În Stoa Basileios (Colonada regală), regele arhonte judeca în probleme religioase.
11. Construită în jurul anului 300.

12. Basilică construită între 310—313, aproape în întregime terminată sub Maxentius; Constantin i-a adăugat doar absida de la nord. Ea este totuşi numită şi basilica lui Constantin.
13. Ridicat în cinstea victoriei sale asupra lui Maxentius, în anul 312 e.n.
14. Ridicat în anul 203 e.n., în amintirea victoriei lui Septimius Severus asupra parţilor.
15. Discipolii şi adepţii lui Aristotel.
16. „Arta paleocreştină de la începuturile ei pînă la mijlocul primului mileniu".
17. „Lauda sufletului".
18. Rugăciuni care fac parte din sistemul de reglementări monastice atribuite lui Ciprian, episcop de Cartagina (c. 200—258).
19. Alois Riegl, *Industria artistică romană tîrzie după descoperirile din Austro-Ungaria în conexiune cu evoluţia generală a artelor plastice la popoarele mediteraneene*, Viena 1901.
20. Coloana lui Antoninus Pius (161 e.n.) şi cea a lui Marcus Aurelius (174 e.n.) au fost ridicate la Roma, după modelul columnei lui Traian (113 e.n.).
21. Patrologie sau patristică: cunoaşterea vieţii şi operelor părinţilor bisericii, adică a celor mai de seamă teoreticieni şi exegeţi ai creştinismului din primele secole ale apariţiei sale.
22. Apărători ai credinţei creştine; îndeosebi scriitorii bisericeşti din secolul al II-lea.
23. Hugo Koch, „Problema paleocreştină a imaginilor pictate, după izvoarele literare" (*Cercetări în legătură cu religia şi literatura Vechiului şi Noului Testament*, Serie Nouă, Caietul 10), Göttingen 1917.
24. Quintus Septimius Florens Tertullian, apologet al bisericii, din Cartagina (c. 160—c. 220).
25. Apologeţi şi scriitori creştini, unii ca Iustin şi Ireneu încercînd o adaptare a conţinutului creştin la formele conceptuale ale filosofiei greceşti, alţii ca Tatian, Tertullian, Arnobius, manifestînd o aversiune categorică faţă de orice apropiere de filosofie. Tendinţa de reconciliere cu filosofia şi ştiinţa greacă porneşte din Alexandria; Origene este printre adepţii neoplatonismului.
26. „Trebuie să i ne închinăm în adîncul inimii noastre".
27. Filosof alexandrin, polemist anticreştin, a cărui operă scrisă între 176—178 este cunoscută prin faptul că a fost combătută de Origene într-o scriere a sa *(Contra Celsum)*.
28. Este vorba de Conciliul din Elvira, în Spania, care a interzis, în termeni de altfel vagi, imaginile şi frescele în biserici.
29. Episcop de Nazianz şi Constantinopol, Părinte al bisericii răsăritene (330—c. 390).
30. Părinte al bisericii răsăritene (325—394).

31. Răspîndită îndeosebi în secolul al II-lea e.n. avîndu-şi originea în concepţiile religioase orientale şi elenistice, ca, de ex., în cultul lui Mithras sau în misterele luiIsis, şi constituindu-se în comunităţi asemănătoare prin credinţa în mîntuire, şi prin unele ritualuri, cu comunităţile creştine primitive.
32. De la Roma, ridicată de Constantin cel Mare în anul 330.
33. De la Roma, construită pe la finele secolului al IV-lea. Mozaicul din absida ei datează din aceeaşi vreme.
34. Itala este cea mai veche traducere, din secolul al II-lea, a Bibliei în limba latină. Manuscrisul consta din patru foi cu 14 miniaturi şi o foaie numai cu text. Cele 14 miniaturi (din sec. IV) sînt cele mai vechi ilustraţii ale Bibliei care ni s-au păstrat.
35. Un sul de pergament conţinînd un ciclu de imagini după cartea biblică a lui Iosua. Originalul se presupune că datează din secolul al V-lea.
36. De la Roma, terminată în 432, una din cele mai tipice biserici ce păstrează forma bazilicilor păgîne.
37. Poet creştin timpuriu (353—431).
38. Nilus din Ancyra (mort către 430).
39. San Paolo fuori le mura (320, distrusă în 1823 şi reconstruită în forma originală), cea mai mare din toate bisericile de tip basilical.
40. Faimoasa *Geneză* de la Viena este din secolul al V-lea; cuprinde 48 de imagini care ocupă partea de jos a paginilor scrise cu litere de argint pe fondul purpuriu al pergamentului.
41. „Nu este poveste bătrînească şi deşartă; pictura înfăţişează istoria care, încredinţată cărţilor din timpuri vechi, arată credinţă adevărată".
42. Patrolog din secolul al XIX-lea, abatele Jacques-Paul Migne (1800—1875), a strîns şi publicat scrierile părinţilor bisericii în *Patrologiae cursus completus*, care cuprinde în „seria latina" (P.L.) 221 volume (1844—1855), iar în „seria graeca" (P.G.) 162 volume (1857—1866).
43. Mozaicurile de la San Vitale au fost realizate în jurul anului 547, cele de la Sant' Apollinare Nuovo între 553—566.
44. Construită în anii 526—540.
45. Mozaicurile oratoriului San Venantius, din baptisteriul de la Lateran, au fost realizate în jurul anului 640.
46. Codicele din Rossano a fost realizat în secolul al VI-lea şi provine, după unii, din Antiohia, după alţii din Asia Mică — Constantinopol; conţine portretele evangheliştilor Marcu şi Matei şi alte 12 pagini cu miniaturi, de mare valoare artistică.

IDEALISM ŞI NATURALISM ÎN SCULPTURA ŞI PICTURA GOTICĂ*

Introducere

Înţelegerea tot mai adîncă a vieţii politice, juridice, economice şi religioase a evului mediu este fără îndoială unul din marile titluri de glorie ale istoriografiei din ultima vreme. Cum spunea Below[1], niciciînd istoria nu s-a scris cu atîta obiectivitate, şi acest lucru este valabil nu numai pentru critica izvoarelor, ajunsă la gradul cel mai înalt de exactitate. Niciciînd n-au fost mai mari multitudinea unghiurilor de vedere şi capacitatea de a face mai bine înţelese chiar perioade foarte îndepărtate şi, în esenţa lor, străine nouă şi nicăieri acest progres, care este rezultatul acţiunii combinate a extinderii şi adîncirii continui a studiilor istorice şi al îmbogăţirii crescînde a conştiinţei noastre culturale, nu este mai evident decît în modul de abordare a istoriei evului mediu.

Nu astfel stau însă lucrurile cu istoria artei medievale. Scrierile din timpul din urmă asupra artei medievale sînt totuşi numeroase, chiar dacă nici pe departe atît de numeroase ca acelea consacrate artei antice sau artei Renaşterii. Au fost de asemenea scoase la iveală, în toate domeniile artei medievale, o mulţime de fapte noi care au creat în chip exemplar pentru unele dintre aceste

* Studiul este inclus în volumul: Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Piper Verlag, München, 1928,

domenii — şi ne gîndim aici la opera monumentală a lui Dehio despre arhitectura bisericească a evului mediu — o bază trainică pentru orice tratare ştiinţifică viitoare a acestei probleme.

Nici unui observator atent nu-i poate scăpa totuşi faptul că interpretarea nu a ţinut deloc pasul cu stabilirea faptelor. Lucrul acesta este izbitor mai ales în ce priveşte aprecierea picturii şi sculpturii medievale. În cercetarea faptelor exterioare care le explică naşterea, în surprinderea conexiunilor cronologice şi locale, în definirea şi delimitarea diferitelor şcoli, în examinarea critică a monumentelor s-au obţinut numeroase şi excelente rezultate; în explicarea fenomenului artistic general, pe care operele de pictură şi sculptură îl întruchipează — fiecare în parte şi toate laolaltă — s-a făcut în schimb foarte puţin şi chiar puţinul care s-a făcut este departe de a ne mai satisface astăzi.

Încercarea admirabilă, impunătoare, a lui Schnaase[2] de a defini arta medievală în ansamblul ei pe baza „motivaţiilor ei exterioare şi lăuntrice", este veche de aproape cincizeci de ani şi porneşte cel mai adesea de la premise pe care le ştim astăzi depăşite şi intenabile. De atunci nu ne-am apropiat însă prea mult, cu toată cunoaşterea mai precisă a faptelor, de sensul artistic al sculpturilor şi picturilor medievale, de înţelegerea lor ca mărturii ale năzuinţelor artistice proprii evului mediu, năzuinţe care nu sînt mai puţin importante şi demne de atenţie şi care nu au influenţat evoluţia ulterioară a artei în mai mică măsură decît arta antichităţii clasice sau a Renaşterii italiene. Măreţie şi forţă creatoare sînt atribuite îndeobşte numai arhitecturii medievale şi doar în mică măsură şi indirect operelor de artă figurativă*; cu rare excepţii (de care vom mai vorbi) acestea din urmă sînt tratate, mai mult sau mai puţin conştient sau nu, lucru cu care nici Schnaase nu era de acord, doar ca „documente istorice" şi ca „mărturii ale unor etape primitive ale evoluţiei", ca valori relative ale unei perioade de tranziţie şi nu-

* Dehio, *Kunsthistorische Aufsätze*, München 1914, p. 6[3].

mai extrem de rar sînt examinate în lumina conținutului lor artistic medieval specific. Chiar cînd se face efortul de a se aprecia la justa lor măsură meritele artistice ale picturilor și sculpturilor medievale, cuvintele sună a gol, ca formulele convenționale de politețe: intră în ele idei și judecăți de valoare aplicate în mod arbitrar evului mediu. Acest lucru se răsfrînge, cum e și firesc, asupra imaginii de ansamblu a artei medievale, care devine confuză și ștearsă, un domeniu cețos și haotic, din care se desprind ca avînd însemnătate și forță, mai mult intuite decît definite cu claritate, punctele culminante izolate ale creației artistice, marile catedrale, statuile de la Reims și Naumburg, vitraliile de la Chartres.

Restul monumentelor — majoritatea — apare ca o masă indiferentă, de care se leagă probleme de ordin filologic, vagi formulări stilistice sau asociații sentimentale moderne, dar care nu beneficiază aproape deloc de acea revitalizare istorică și artistică care te face să vezi chiar în opera cea mai mărunță a artei grecești fructul necesar al unei evoluții artistice și spirituale ce-și are centrul și valoarea în ea însăși.

Cauzele acestei situații ne devin limpezi dacă ne gîndim la criteriile după care este de regulă judecată însemnătatea artistică a unei creații medievale plastice sau picturale. Lăsîndu-se la o parte problemele de conținut, întrebarea se pune în fața unei asemenea creații, dacă ea este încă antică sau e deja fidelă față de natură, prin fidelitatea față de natură înțelegîndu-se respectarea acelor cerințe de obiectivitate exterioară a descrierii și a redării formelor, care s-au constituit în arta secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea și care au rămas de atunci, în opinia generală, limita inferioară a ceea ce se poate cere unei reprezentări fidele naturii și adevărului. Cu alte cuvinte, pictura și sculptura medievală sînt judecate după criteriile unui trecut îndepărtat sau după cele ale unei epoci mult mai tîrzii, uitîndu-se că ele sînt despărțite de secole, care reprezintă o altă lume. Este vorba, în esență, de punctul de

vedere al teoreticienilor italieni ai Renașterii și barocului, care persistă încă, de doctrina declinului și înnoirii artei, izvorîtă din condamnarea pe plan artistic a goticului în Quattrocento și care a supraviețuit momentului din veacul trecut al descoperirii sentimentale și istorice a goticului, îmbrăcînd doar noi forme științifice.

A fost și este desigur fertil să se urmărească posteritatea antichității în evul mediu, precum și mișcările renascentiste și influențele bizantine sau de altă natură ce apar în diferite epoci și locuri, după cum pot fi interesante și importante cercetările cu privire la etapele medievale premergătoare unei fidelități față de natură obiectiv comensurabile, cum sînt, de pildă, studiile privitoare la fondul de cunoștințe pozitive ale evului mediu în domeniul științelor naturii. Nu trebuie însă să se creadă că asemenea studii epuizează problema „regresului" sau „progresului" în arta medievală, a locului ei în istoria artei, a esenței și obiectivelor ei. Nu spunem prin aceasta, cum s-a afirmat nu demult în mod paradoxal, în contradicție cu metoda folosită îndeobște, că realizările obținute de arta medievală pe calea naturalistă ar fi irelevante pentru intențiile care-i stau la bază: aceste realizări au fost legate într-un chip atît de complex de probleme și concepții specific medievale, încît despărțite de acestea, nu dau o idee satisfăcătoare despre voința și putința artiștilor medievali, îndreptate spre alte scopuri, și nu pot fi înțelese nici ca fenomen în sine. Cam la fel stau lucrurile și cu o serie de caracteristici compoziționale pe care, sub influența artei clasice și a curentelor artistice ce-și au originea în Renaștere, ne-am obișnuit să le considerăm indisolubil legate de orice tip de organizare a imaginii care „a depășit stadiul primitivității", deși asemenea caracteristici nu au fost privite în acest fel în toate timpurile și pretutindeni. Sub o mulțime de raporturi, sculptura și pictura medievală nu suportă comparația cu arta antică sau modernă, cum, de pildă, cruciadele nu pot fi comparate cu

 politica colonială antică sau modernă. Punîndu-le

în relație, poți demonstra cu destul ușurință că antichitatea a supraviețuit sfîrșitului ei oficial și că Renașterea s-a făcut simțită înainte de începutul ei oficial; îți scapă însă tocmai ceea ce-i este propriu artei medievale, tocmai elementele care-i dau valoare și care imprimă creației picturale și sculpturale o orientare fundamental nouă.

Nu vrem să spunem prin aceasta că nu a existat pînă acum preocuparea pentru calitățile artistice specific medievale ale sculpturilor și picturilor romanice sau gotice. Ele au fost subliniate în repetate rînduri și studiate pe monumente, școli sau perioade diferite. Dar tocmai incertitudinea ce domnește în această privință, faptul că se oscilează între afirmația emfatică subiectivă și acumularea de observații incoerente, dovedește cît se poate de limpede cît de acută este lipsa unor temeiuri sigure și a unor puncte de vedere istorice clare. Aceste lipsuri încep să fie recunoscute și se face tot mai resimțită necesitatea de a se depăși această incertitudine prin aprofundarea valorilor artistice specifice ce stau la baza artei medievale, precum și prin înțelegerea unitară, organică, a caracterului ei general, — cum le-a realizat, pînă la un punct, perioada romantică. Numai că interpretarea romantică, fantastică și construită exclusiv pe baza curentelor spirituale ale prezentului, s-a destrămat inevitabil, fără a mai avea vreun succesor din momentul în care naturalismul artistic și criticismul istoric au preluat conducerea și în ce privește atitudinea față de arta veche. Cît de puternică a devenit conștiința lipsurilor din acest domeniu, cît de mult s-a răspîndit convingerea că vechea înțelegere a lucrurilor este nesatisfăcătoare, o dovedește primirea favorabilă de care s-a bucurat încercarea lui Worringer de a da ca prin farmec în lături toate vălurile care ascundeau pînă acum privitorului modern esența artistică a artei medievale*. Fără să țină seama de documentația istorică existentă și limitîndu-se în chip arbitrar

* W. Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München, 1911⁴.

la o trăsătură, e adevărat foarte caracteristică a artei medievale, Worringer și-a întemeiat considerațiile, scrise dealtfel cu strălucire, pe noțiunea, construită pe etnopsihologie, a voinței formative gotice, datorită căreia tot ce au inventat din propriu impuls popoarele nordice pe plan artistic diferă de creația artistică a Orientului antic și de creația clasică. Goticul devine astfel trăsătura caracteristică latentă sau manifestă a întregii evoluții artistice a popoarelor nordice pînă în momentul în care această evoluție a fost întreruptă de influența Renașterii; el redevine ulterior o trăsătură, o caracteristică, pe măsură ce nordicii se emancipează de această influență. Oricît de spectaculoase ar părea la prima vedere argumentele lui Worringer, punctul său de pornire — o concentrare „gotică" a artei noilor popoare asupra unor probleme ale potențării suprasenzoriale a expresiei, concentrare existentă apriori, opusă realității și deci oricărui tip de naturalism — se transformă, la o examinare mai atentă, într-o construcție arbitrară, care poate face mai bine înțelese unele fenomene importante ale artei medievale, dar care, față de situația istorică complexă, este încă mai fantastică decît conceptele stilistice abstracte ale romanticilor. Pe un drum mai rodnic merg unele studii parțiale din domeniul arhitecturii paleocreștine și medievale, la care voi reveni mai tîrziu, dar care nu reprezintă decît primi pași spre o înțelegere a semnificației artistice a sculpturii și picturii medievale eliberate de ideile preconcepute și neîntemeiate ce circulă încă.

Dacă ajungem să înțelegem atît de greu sensul artistic specific al sculpturii și picturii medievale, aceasta se întîmplă mai ales pentru că nu cunoaștem sau nu luăm îndeajuns în considerare temeiurile spirituale generale ale artei medievale. Se afirmă frecvent că arta medievală are la bază o concepție eminamente religioasă, trecîndu-se cu vederea faptul că această concepție a avut asupra dezvoltării artei nu numai influențe negative, ci și pozitive, creînd idei și valori fundamental diferite de cele ce le-au precedat și pe care sîntem

cu atît mai puţin îndreptăţiţi să le socotim inferioare altora, cu cît influenţa lor asupra artei din epoca următoare, modernă, a fost decisivă. Este limpede astăzi că teologia medievală nu mai poate fi privită ca un moment de stagnare sterilă a evoluţiei spirituale, de încătuşare a spiritului omenesc prin dogme rigide, ci reprezintă o etapă importantă în dezvoltarea spirituală a popoarelor europene, pe care, în aceeaşi măsură cu Renaşterea, se înalţă viaţa spirituală modernă. Ce spunem aici este valabil şi pentru arta medievală. Deosebirile profunde care, dincolo de orice analogii, despart în esenţă arta epocii noastre de arta clasică, îşi au în mare parte rădăcinile în evul mediu şi anume tocmai în acele momente ale dezvoltării artei medievale care, deopotrivă de îndepărtate de antichitate ca şi de gîndirea modernă, îşi au originea în atitudinea specifică a omului medieval faţă de viaţa senzorială.

Cum am putea oare ajunge să înţelegem şi să interpretăm aceste lucruri care, în primul moment, par a se situa cu totul în afara sensibilităţii noastre, fiind produse ale unei mentalităţi artistice ce ne este în cea mai mare parte străină? În timp ce antichitatea a devenit, printr-o îndelungă şi clar orientată activitate spirituală, o parte integrantă a culturii noastre, în timp ce majoritatea cuceririlor şi orientărilor Renaşterii pe tărîm spiritual trăieşte încă în conştiinţa noastră intelectuală şi artistică, cultura spirituală a evului mediu ne este, cu tot entuziasmul romanticilor, o lume în sensul cel mai deplin al cuvîntului străină, o lume la a cărei imagine concretă ajungem încet şi cu mari eforturi. Pe această cale, o călăuză preţioasă ne poate fi patrimoniul de bunuri materiale şi spirituale pe care evul mediu le-a socotit demne de a fi concretizate şi eternizate artistic şi aş vrea să subliniez din capul locului că rezultatele cele mai importante pe care le putem sconta în această direcţie din partea istoriei artei nu pot veni decît din propria-i problematică, din observarea aspiraţiilor şi mijloacelor de expresie artistică în evo-

luţia lor imanentă şi autonomă. Aceasta nu înseamnă cîtuşi de puţin că, mîndri că am rezolvat, aşa cum s-a cerut uneori în ultima vreme, probleme ale istoriei artei în sfera ei proprie de acţiune, trebuie să lăsăm la o parte cunoştinţe, oferite fie de cercetarea în continuu progres a altor domenii ale vieţii spirituale a evului mediu, fie de monumentele ei literare originale, care ar putea contribui la aprecierea, la evaluarea situaţiei spirituale generale a evului mediu. Nu însă, aşa cum s-a încercat pe vremea lui Schnaase, pentru a pune fenomenele artistice în relaţii cauzale cu apariţia unor noi situaţii economice, sociale, religioase, operaţie ce s-a dovedit de mult infructuoasă, şi nici pentru a deriva conţinutul spiritual al operelor de artă medievale din scrierile marilor teologi medievali, a căror influenţă asupra artei, dacă a existat, cu greu poate fi circumscrisă istoriceşte.

Pentru aprecierea corectă a operelor de artă medievale, a conţinutului lor spiritual ce se abate de la tot ce ne este familiar, a modului în care, în funcţie de acest conţinut, evoluează relaţia pe de o parte cu ideile transcendente, pe de alta cu faptele reale şi cu bunurile naturii şi ale vieţii — sursa cea mai importantă a mutaţiilor interne în arta medievală —, punctul de sprijin cel mai valoros nu trebuie căutat doar în arta însăşi, ci în ceea ce este comun tuturor curentelor epocii şi tuturor fenomenelor istorice, asupra cărora concepţia medievală creştină ce le-a stat la bază şi-a exercitat influenţa. Aşa se face că întîlnim momente ale evoluţiei care, transpuse în imagini, nu au nimic comun cu ceea ce în mod obişnuit cerem artei, de pildă în literatura medievală, în marile dispute şi sisteme teologice, în aspiraţiile ştiinţifice şi în elementele de cultură ale evului mediu, fie exprimate univoc în înseşi monumentele de artă, fie elucidate prin cercetarea acestor domenii în atare măsură încît semnificaţia în artă a analogiilor corespunzătoare nu mai poate fi pusă la îndoială. Nu sărmanele accesorii ale unui atelier,

cărțile cu rețete la care unii se referă atît* constituie comentariul teoretic al renașterii, în evul mediu, a unei arte idealist-monumentale, ci operele marilor gînditori medievali, pentru care problema poziției omului față de marile abstracțiuni spirituale și față de concepția despre lumea simțurilor determinată de ele a constituit secole de-a rîndul elementul central al preocupărilor spirituale.

Obiectivele artistice precumpănitoare, coerent urmărite, în istoria artei timpurilor moderne se clarifică în măsura în care, în vremea predominanței lor, au fost însoțite de expuneri teoretice care, oricît de multe formule și construcții arbitrare ar conține, permiteau totuși investigațiilor incipiente ulterioare din domeniul istoriei artei să se racordeze din capul locului la cunoașterea fără lacune a celor mai importante mutații petrecute în înțelegerea problemelor artistice. Este ceea ce lipsește aproape cu totul în evul mediu, cînd problemele formale au trebuit să se subordoneze cu totul conținutului spiritual general, dar operele consacrate de marii teologi acestui conținut ne pot totuși fi de folos.

Chiar dacă obiectivele ultime ale studiului istoriei artei sînt pretutindeni aceleași, principalele perioade ale artei impun totuși o tratare științifică diferită și ar fi greșit să renunțăm la mijloacele auxiliare sus amintite doar pentru că ele sînt colaterale și pentru că nu au fost folosite întotdeauna cu succes. Utilizarea lor într-o descriere a situației artistice dintr-o epocă anumită poate fi derutantă, dar ele ne pot ajuta în chip euristic, cum voi încerca să demonstrez în expunerea următoare, în problema concretă a desprinderii unor criterii noi pentru judecarea operelor de artă, ceea ce, cum am arătat mai înainte, constituie unul din deziderateie cele mai importante ale istoriei artei evului mediu.

* De această unilateralitate suferă și cartea cuprinzătoare consacrată de A. Pellizzari tratatelor medievale despre artă (*I trattati attorno le arti figurative in Italia I. Dall'antichità classica al sec. XIII*, Napoli 1915)[5], încercarea cam prolixă a lui Pellizzari de a demonstra că în tratatele tehnice de alchimie și de științele naturii și în cărțile de rețete s-au păstrat, într-o tradiție neîntreruptă, vestigii ale literaturii antice practice despre artă este valoroasă. Este însă cu totul exagerată însemnătatea acestor scrieri pentru arta evului mediu și pentru cercetarea ei. Ele oferă puține elemente pentru aprecierea evoluției vii și neîntrerupte a ideilor despre artă, dar devin importante abia atunci cînd, începînd din sec. XIV, pe măsura emancipării progresive de condiționarea medievală transcendentă a artei, au fost asociate într-o măsură crescîndă cu considerații și norme de teorie a artei.

I. Baze idealiste

Idealismul artei gotice. Ce trebuie să înțelegem prin aceasta?

Deosebit de idealismul artei clasice, el își avea originea în spiritualismul concepției creștine despre lume și se întemeia pe biruința unor sensuri abstract ideale asupra perfecțiunii formale, pe dominația spiritului asupra materiei. Această situație nu se limitează la stilul gotic, ci caracterizează întregul ev mediu, ba chiar, dincolo de el, a fost un produs specific al evoluției spirituale din antichitatea tîrzie și a reprezentat una din punțile care au legat creștinismul de cultura clasică. Un creștinism pur semit, care să combată adică orice asociere între ideea de Dumnezeu și reprezentarea ei plastică, ar fi fost la popoarele mediteraneene de neconceput, după cum de neconceput ar fi fost acceptarea de către creștinism a antropocentrismului material al artei greco-elenistice. Filosofia neoplatonică și noua artă bazată pe procesele iluzioniste au oferit doritul compromis, au făcut și în domeniul artei posibilă asocierea noilor idei religioase cu lumea culturii clasice. O artă pentru care corpurile sînt doar impresii optice ce trec și se transformă la infinit, pentru care existența reală reprezintă tot mai mult un reflex al senzației subiective, putea cu ușurință muta centrul de greutate al construcției artistice într-o altă direcție, în sensul unui subiectivism spiritual, înlocuind senzualismul artei clasice mai vechi cu dominația spiritualismului, pe temeiul căruia urma

să se ridice întreaga artă medievală*. Din această nouă orientare fundamentală a imaginației, care a făcut în primul rînd posibilă pătrunderea popoarelor germanice în sfera vechii arte mediteraneene, s-a născut, cînd printr-o dezvoltare treptată, cînd prin mutații bruște, o artă nouă, care pare a însemna un regres, pentru că se mișcă într-o altă direcție decît cea pe care ne obișnuisem a o considera ca întruchipînd ideea de progres. Ea a răpit formelor artistice tot ce era expresie a apoteozei artistice a omului ca apariție senzorială, tot ce exprima forțele raționale ce determină mișcarea materiei, matematizînd în schimb masa arhitectonică inertă, amorfă, „barbară", imprimîndu-i, printr-un ritm și o construcție „tainică", o idealitate funciară transformînd-o în expresia unor idei abstracte, dînd reprezentării plastice un sens mai adînc, spiritualizînd-o în însăși esența ei, ridicînd-o cu alte cuvinte de la rangul de imagine obiectivă de cult la cel de confesiune, fapt, „in ovo"[7] și pentru toată evoluția ulterioară, de importanță hotărîtoare. Toate acestea, ca și alte fenomene conexe, ne *deschid*, dacă încercăm să punem la baza cercetării puncte de vedere istorice obiective, *perspective noi asupra artei medievale timpurii și a celei romanice; ele ne apar nu doar ca un efort de a se smulge din tradiția antică și ca încercări și tatonări pentru găsirea unor soluții noi, tehnice și practice, pe linia naturalismului, ci ca o bază de sine stătătoare a unei mari perioade artistice spiritualist-idealiste care a creat în artă, ca și în celelalte domenii ale culturii, noi valori și temeiuri pentru dezvoltarea omenirii.*

De acest antimaterialism al antichității tîrzii și al evului mediu timpuriu, idealismul gotic se deosebea totuși în mod esențial. În timp ce pentru primul materia în sine nu însemna nimic sau era în orice caz secundară din punctul de vedere al

* Despre această mutație esențială în înțelegerea artei se găsesc numeroase mărturii în literatura patristică și medievală. Ea a fost formulată în chipul cel mai pregnant în cunoscutele versuri, cu care abatele Suger a împodobit ușile de bronz de la St. Denis (Didron, *Iconographie chrétienne*, 9).[6]

evoluției spirituale prin artă, în evul mediu tîrziu relația dintre supranatural și percepția obiectivă s-a complicat enorm.

Lucrul este valabil nu numai pentru artă — și pentru clarificarea problemei ar fi util să ne rememorăm modul în care s-a constituit această relație în cadrul întregii concepții despre lume a evului mediu tîrziu. Este o greșeală cardinală, provenită din literatura umaniștilor, să credem că umanioarele[8] au fost singura moștenire transmisă de antichitate epocilor următoare. Ele, s-au prăbușit de fapt o dată cu statele naționale și expansioniste politeiste și militariste, întemeiate pe dreptul natural; n-au mai rămas din ele decît *membra disjecta;* sensul lor, care-și avea sursa într-un materialism naiv, s-a pierdut și ele au devenit la fel de lipsite de valoare ca o scriere pe care nu o poți citi. Le-a înlocuit doctrina despre valoarea absolută a sufletului omenesc și despre un ethos întemeiat nu pe forță sau pe drept, ci pe convingere și pe comuniune de gîndire. Această doctrină era un produs comun al filosofiei antice și al creștinismului și faptul că ea a preluat conducerea a deschis în mult mai mare măsură decît răsturnările de suprafață prăpastia adîncă ce desparte de antichitate o epocă și o umanitate nouă. Noile țeluri spirituale îi apăreau acestei umanități ca singurul adevăr, ca valoarea călăuzitoare supremă, față de care toate celelalte erau date la o parte ca secundare și indiferente. Cultura antică a decăzut, nu pentru că a fost năpădită de barbari și nici pentru că a fost părăsită de cei mai buni (Seeck)[9], ci pentru că cei mai buni au simțit că au alte îndatoriri decît cele cerute de concepția despre viață antică și de instituțiile antice. Științele pozitive, literaturile naționale, artele naturaliste au decăzut pentru că marii gînditori au fost absorbiți de o problematică ce le depășea; acești gînditori au făcut mult mai mult decît structura exterioară și interioară a unei religii noi; dacă antichitatea a produs, după spusele lui Dilthey, o cultură estetico-senzorială, prin puternica și multiseculara concentrare a imaginației și gîndirii asupra unor idealuri pur spirituale,

caracteristică vieţii spirituale a antichităţii creştine şi a evului mediu timpuriu, au devenit posibile acea întrepătrundere a tuturor relaţiilor şi problemelor vieţii cu valori pur spirituale, acea predominare a adevărului şi sentimentelor morale proclamate ca obiective de către subiect, care reprezintă premisa cea mai importantă a tuturor progreselor culturale ulterioare.

Această deplasare a centrului de gravitate de la percepţia senzorială şi de la organizarea vieţii pe baza voinţei şi puterii spre o concepţie întemeiată pe un mod de simţire şi pe curente spirituale n-ar fi avut efecte atît de adînci, dacă nu şi-ar fi început marşul triumfal sub forma unei cerinţe religioase absolute, care nu cunoaşte decît ţeluri supralumeşti. Totuşi spiritualismul extrem, care a înmormîntat, devalorizîndu-le, vechile culturi, a trebuit, în măsura în care a început să intervină prin biserică în toate aspectele vieţii, să se acomodeze cu situaţiile reale noi care s-au produs în urma marii răsturnări spirituale, a desprinderii de toate determinantele culturale clasice şi a înrîuririi exercitate de noi popoare. În felul acesta a apărut problema care a polarizat toate preocupările spirituale ale evului mediu, la care au meditat toţi gînditorii medievali şi care reprezintă cheia pentru înţelegerea întregii concepţii despre lume şi despre rînduielile ei: problema relaţiei dintre idealurile suprasenzoriale şi „lume", dintre legea naturală şi cea supranaturală, dintre principiul spiritual absolut al rostului transcendent al vieţii şi tot ceea ce natura, viaţa, dezvoltarea istorică îi opunea sub forme de condiţii şi bunuri pămînteşti*.

Pornind de la această problemă sau, mai bine zis, de la acest complex de probleme, s-a dezvoltat sistemul specific al vieţii spirituale a evului mediu tîrziu; punctul lui de plecare şi totodată întruchi-

* E. Troeltsch în „*Die Soziallehren der christlichen Kirchen und Gruppen* (Tübingen 1912)[10] dă acestor premise generale ale vieţii spirituale a evului mediu formularea cea mai pregnantă, mai fericită şi mai instructivă. Pentru cele de mai sus şi pentru rîndurile următoare vezi îndeosebi pag. 181 şi urm.

parea lui cea mai desăvîrşită a fost biserica medievală, păstrătoarea şi transmiţătoarea graţiei şi revelaţiei divine, a acelor bunuri spirituale de mare profunzime şi idealitate, care, în concepţia creştină, se situau deasupra tuturor celorlalte şi, prin însuşi acest fapt, forţa determinantă a unei complete reevaluări a tuturor valorilor pămînteşti. Biserica se întemeia pe ideea teosofică a unui stat divin, a lumii de dincolo, dar, ca în cazul vechii stoa, aceasta a dus, prin forţa lucrurilor, dar mai ales prin dezvoltarea şi aplicarea consecventă, autonomă, a ideilor creştine de bază, la o relaţie nu doar negativă, ci pozitivă faţă de lumea reală, cu bunurile, drepturile, sarcinile şi îndatoririle ei profane, pe care nu le-a mai negat în măsura în care acest lucru se întîmplase în perioada evului mediu timpuriu, ci le-a dat un conţinut şi un sens nou. *Lumea a fost redescoperită şi reinterpretată nu pornindu-se de la unele elemente inovatoare sau de la vechi reminiscenţe, ci în mod esenţial, pe baza spiritualismului medieval structural:* au apărut un ethos nou, o ştiinţă nouă, o poezie nouă, o nouă concepţie despre lume, caracterizate, cum ni se pare, prin relativism religios, filosofic şi istoric. Viaţa a căpătat o nouă valoare ca fiind locul de desfăşurare a unor fapte meritorii, natura a căpătat o semnificaţie nouă ca fiind mărturia atotputerniciei şi înţelepciunii lui Dumnezeu. Formaţiunile naturale, sociale şi politice, cu ierarhizarea pe care o implicau a datoriilor şi drepturilor, sînt integrate, ca operă a providenţei şi ca trepte necesare ale unei evoluţii a omenirii cu finalitate supraterestră, în instituţia atotcuprinzătoare organizată pînă la ultimele ei consecinţe, a bisericii. Aceasta, cu toate că obligată în multe privinţe la aplanarea pe căi violente sau sofistice a contradicţiilor, trebuie totuşi privită ca prima mare încercare izbutită, neîntrecută în ce priveşte îndrăzneala şi energia folosite, de a integra într-o formă unitară de organizare spirituală a omenirii, pe o bază spirituală şi întemeindu-se pe o explicaţie idealistă a lumii, întreaga cul-

 tură cu toate condiţionările ei naturale şi istorice.

La baza ei au stat cele mai importante cuceriri filosofice şi etice ale antichităţii, de la Platon, Aristotel şi Cicero la Stoa şi la dreptul roman, au stat dezvoltarea ideilor creştine şi toate noile şi diversele elemente de cultură, naţionale şi regionale*. Această combinaţie, care s-a produs, ca şi topirea unor substanţe chimice eterogene, la temperaturi înalte, sub presiunea unei atitudini faţă de marile probleme ale existenţei ridicată la cea mai înaltă tensiune şi concentrare, a dus însă la ceva cu totul nou şi de sine stătător. S-a ajuns nu numai la o *„politeia"* sau *„civitas Dei"*[11], care depăşea cele mai îndrăzneţe visuri ale lui Platon şi Augustin, dar şi la restructurarea radicală a tuturor căilor spre cunoaştere şi spre conştiinţa morală, la un nou sistem de gîndire şi de simţire unitar, impunător, care, prelucrînd întreaga masă a valorilor spirituale mai vechi, cuprinzînd scolastica şi mistica, conţinea şi primele elemente ale curentelor atît raţionaliste cît şi idealiste ale timpurilor noi, la un sistem în care antichitatea era nu doar lăsată la urmă, ci definitiv depăşită, în mod virtual, ca prezenţă.

Acest sistem ciudat, de o infinită complexitate şi artificialitate, se reflectă în arta evului mediu tîrziu. Ea a şi fost numită, făcîndu-se aluzie la subtilitatea construcţiilor ei, scolastică în piatră, ceea ce nu se justifică decît în sensul că este vorba de două fenomene paralele avînd la bază o mutaţie culturală mai adîncă. Echilibrul fundamental între explicaţia metafizică a vieţii şi recunoaşterea vieţii cu situaţiile ei concrete, care stă la baza acestei mutaţii, îl regăsim şi în arta gotică. Expresia ei supremă, de mare amploare, o constituie uriaşele construcţii bisericeşti şi aceasta nu pentru că ea ar fi fost, ca arta egipteană, pur hieratică, şi nici pentru că arta religioasă ar fi creat soluţii care să reprezinte sursa unică a concepţiilor artistice, ci pentru că marile catedrale erau întruchiparea cea mai pură a instituţiei lumeşti a bisericii, un simbol al epocii, ca astăzi megalopolisurile. Trebuie să ne ferim însă să extrapolăm aici idei moderne; sustrăgîndu-se oricărei posibilităţi de comparare, catedralele gotice au reprezentat o creaţie cu totul unică, specific medievală. Oamenii locuiau pe atunci în oraşe mici, apăsătoare, cu uliţi înguste şi case întunecate, înghesuiţi spiritual şi fizic, dar aceiaşi oameni au înălţat edificii care par a sfida orice legătură cu pămîntul, care se ridică spaţioase şi uşoare spre înălţimi ameţitoare, care nu au nici unele sau puţine elemente locale, la construirea cărora participau atît artişti din partea locului cît şi artişti veniţi de la mari distanţe şi care, opere comune ale multor generaţii şi popoare, ale întregii creştinităţi, au apărut ca simbolul împărăţiei cerurilor pe pămînt, ca expresie a ideilor care propuneau omenirii, prin purificarea vieţii pămînteşti, o existenţă mai înaltă.

În aceste edificii relaţia dintre lume şi statul divin ne apare ca o relaţie nouă între spirit şi materie.

Arhitectura gotică nu a încercat cîtuşi de puţin să elimine materia. Catedralele gotice sînt construcţii uriaşe în piatră şi urmăreau să fie receptate ca atare. În intenţia lor ele sînt total diferite de basilicele paleocreştine, la care miezul material al construcţiei nu trebuia să existe, artistic vorbind, pentru privitor şi dispărea de aceea într-un joc antimaterial, prin dinamice efecte spaţiale de distanţă, prin lumini şi umbre, prin alternarea culorilor.

Nici vorbă nu poate fi de aşa ceva la edificiile gotice, care nu şi-au renegat niciodată caracterul lor de construcţii în piatră. Ele se apropiau prin aceasta de arhitectura anterioară romanică, de care se deosebeau totuşi în mod radical. În timp ce în construcţiile romanice, dualismul concepţiei despre lume se manifesta prin asocierea brutală a materiei plăsmuite în forma elementară a zidului şi stîlpului cu o organizare compoziţională abstractă, în arta gotică materialul, masa structivă, piatra ca element al construcţiei îşi pierd, rămînînd totuşi factori ai efectului general, din auto-

* Cf. E. Troeltsch, *op. cit.*, p. 182 urm.

nomia şi autotelia lor, devenind exclusiv expresia unei idei artistice unice, superioare, aşa cum se întîmpla şi în arhitectura greacă, totuşi cu deosebirea epocală că, în timp ce în aceasta din urmă era vorba, în invenţia şi materializarea ei artistică, de o întruchipare şi transformare artistică a forţelor obiective, materiale ce stau la baza construcţiei, a gravităţii, a rezistenţei fizice şi a înfrîngerii ei, de o vitalizare mecanică a consistenţei materiale, în arta gotică tocmai aceste forţe sînt, în vederea efectului artistic urmărit, pe cît posibil excluse şi ascunse, iar materia trebuie să se supună altor forţe, care nu corespund esenţei şi comportării ei firești. Printr-o construcţie extraordinar de subtilă, care, chiar numai ca progres tehnic, reprezintă un nou capitol în istoria omenirii — ea a fost concepută în orice caz, ceea ce este un moment semnificativ pentru toate explicaţiile istorice şi sistemele pozitiviste, nu ca o cucerire tehnică, ci în vederea unor scopuri pur spirituale* — au putut fi învinse două însuşiri fundamentale ale factorilor materiali, apăsarea, legătura lor cu pămîntul şi pe de altă parte, coerenţa, compactitatea lor, iar materia a fost pusă, fără a fi cu totul dematerializată, în slujba unei voinţe artistice supramateriale, a unei voinţe care, evident, nu era, ca în epoca barocă, individuală, ci se întemeia pe idei generale ce stăpîneau omenirea. Ca şi cum nu ar sta pe pămînt, catedralele gotice se înalţă peste oraşe într-un verticalism fără limite, uriaşe şi totuşi uşoare, topindu-se în spaţiu, crescînd liber ca natura vegetală şi totuşi supunîndu-se pînă la ultima filă [11b] unei ordini imanente care, ca legea divină şi ca autoritatea spirituală şi profană ce o reprezintă în viaţa bisericii şi a statului, le orînduieşte pe toate, cuprinzîndu-le într-o unitate ideală şi universală.

În acest organism artistic, care putea să crească de-a lungul multor decenii, fără să-şi piardă unitatea, tocmai pentru că această unitate nu se baza pe o formă izolată, închisă în sine, ci pe un principiu imaterial, arta imitativă nu putea avea o însemnătate de sine stătătoare*. Acest lucru pare paradoxal, dacă ne gîndim la numărul nesfîrşit de opere plastice cu care au fost împodobite catedralele şi care reprezintă o renaştere a sculpturii monumentale, sau dacă ne reamintim mulţimea de vitralii şi de picturi murale din epoca gotică, păstrate sau pierdute, care, în ansamblul lor, prin bogăţia de subiecte şi descrieri, ar reprezenta cu siguranţă cea mai amănunţită cronică în imagini a tuturor timpurilor.

Şi totuşi această bogăţie era supusă unei constrîngeri, nu era nici la exterior nici lăuntric liberă, nu era liberă nici în raport cu clădirile pe care le împodobea şi nici în relaţia cu natura şi cu viaţa. O operă de artă a Renaşterii, o statuie de Donatello, o pictură de Rafael sau Tiţian sînt un microcosm, o lume în sine, nu numai în sensul că valoarea şi efectul lor nu depindeau în mod esenţial de efectul clădirii căreia îi erau destinate, ci şi datorită faptului că cea mai mare parte a conţinutului lor artistic era autonomă, putea fi înţeleasă şi gustată fără a fi raportată la vreun sistem artistic supraordonat. Nu astfel stau lucrurile cu sculpturile şi picturile gotice. Seriile de statui care împodobesc o faţadă gotică sînt o parte integrantă a acestei faţade şi anume nu doar ca elemente decorative, cum s-a afirmat uneori, vorbindu-se despre rostul decorativ al sculpturii şi picturii gotice. Decorative sînt formele artistice (dacă nu răstălmăcim cu totul înţelesul cuvîntului), care constituie împreună un agregat, destinat să sporească efectul unei opere de artă, dar care ar putea fi înlăturat fără ca structura de bază să-şi piardă semnificaţia ei formală. Podoaba statuară gotică este însă parte integrantă a acestei structuri de bază şi exprimă, împreună cu părţile arhitectonice, mişcarea clădirii şi sensul ei tectonic, creşterea nestăvilită, volatilizarea masei compacte, iar

* Nu este desigur o întîmplare că începuturile ei datează din epoca paleocreştină, cînd noi cerinţe spirituale au determinat aspiraţia spre o dematerializare a construcţiilor.

* Cf. Dehio, *op. cit.*, p. 44.

picturile monumentale gotice sînt expresia evidentă a unei arhitecturi în care peretele solid, structura de bază, spaţiul închis în sine şi-au pierdut preponderenţa.

Ar fi totuşi greşit dacă am voi să vedem în sculptura şi pictura gotică doar o întruchipare a ideilor arhitectonice ale epocii. În cadrul sistemului arhitectonic, arta gotică imitativă reprezintă în acelaşi timp o repunere în discuţie a problemelor specific plastice şi picturale şi aceasta în primul rînd pe baza caracterului fundamental idealist al artei gotice timpurii, de la care şi noi trebuie să pornim în cercetarea noastră. Ne izbim aici de dificultăţi considerabile, chiar în ce priveşte terminologia calităţilor artistice, pentru că terminologia care ne este familiară provine dintr-o epocă care nici nu ştia nimic şi dealtfel nici nu voia să ştie nimic despre sensul artistic al artei gotice mai vechi. Nu mai puţin ne izbim însă şi de probleme obiective.

Concepţia noastră despre artă se sprijină, de la mutaţia care s-a produs în perioada trecerii de la evul mediu la epoca modernă (chiar şi atunci cînd tratează teme ireale), întru totul pe relaţiile cu existenţa reală, cu natura, cu trăirea umană concretă. Nu ne este de aceea uşor să ne transpunem într-o lume, care vedea în toate valorile realităţii, în tot ce putea fi perceput de simţuri sau de intelect, în tot ce este finit, limitat, doar un reflex al absolutului, al eternului şi al infinitului, doar o manifestare a gîndului divin, de nepătruns pe calea simţurilor sau a raţiunii, care, după expresia lui Hildebert din Lavardin[12], este „deasupra, dedesubtul, în afară şi înlăuntrul a toate" şi în funcţie de care trebuie gîndită orice cauzalitate, orice acţiune şi orice lucru creat. Nu doar în caracterul religios, la care se face mereu aluzie, stă specificul evoluţiei artei medievale — arta Contrareformei nu a fost, de pildă, mai puţin religioasă, dar este, cu toate cele cîteva puncte de contact, atît de îndepărtată de arta gotică —, ci în această atotputernicie a unei construcţii spirituale ce se situa dincolo de orice trăire materială. Influenţa acesteia era atît de mare încît orice revenire directă, în problemele spirituale, la experienţa concretă era privită, precum astăzi orice transgresare arbitrară a ei, drept o abatere absurdă şi condamnabilă de la adevăr şi de la raţiunea umană. „În sufletele lor gîndirea este atît de întreţesută cu lucrurile ce au chip, încît nu se mai poate descurca din ele", scria Anselm din Canterbury[13], combătîndu-l pe Roscellinus[14] şi pe adepţii acestuia.

În această subordonare a tuturor lucrurilor întruchipate, adică a tuturor valorilor senzoriale şi a tuturor relaţiilor materiale, faţă de principiul unei semnificaţii pur spirituale, suprasenzoriale, stă sursa primordială a progreselor care s-au înfăptuit în arta medievală şi care fac ca ea să reprezinte, la fel ca arta orientală veche, arta clasică sau arta modernă, o fază de sine stătătoare, perfect coerentă, în evoluţia generală a artei. Străbatem cu ea drumul care duce de la spiritualizarea fantomatică a materiei şi a întregului univers în vremea creştinismului antic, la renunţarea revoluţionară teribilă, barbar vulcanică, de către noile popoare şi de către noua cultură a evului mediu timpuriu, la frumuseţea fizică. O linie despărţitoare severă a fost trasă, mergîndu-se pînă la anihilarea tuturor ideilor vechi despre cultură, între noile adevăruri şi convingeri spirituale, cu viaţa imaginativă ce decurgea din ele, şi „existenţa doar aparentă" a vechilor bunuri pămînteşti şi a impresiilor produse de simţuri*. Cînd, în epoca carolingiană, s-a produs o revenire spre aceasta din urmă, după ce

* În modul cel mai pasionat îşi găsesc toate acestea expresia la Tertullian (*De idolatria liber*, c. III, Migne, *P.L.*, 1, 740): „At ubi artifices statuarum et imaginum et omnis generis simulacrorum diabolus saeculo intulit, rude illum negotium humanae calamitatis, et nomen de idolis consecutum est, et profectum. Exinde jam caput facta idolatriae ars omnis, quae idolum quomodo edit". Dacă s-ar obiecta că artiştii trebuie să trăiască din munca lor, atunci ar putea fi iertaţi şi „fures balneanos et ipsos latrones". Noul program pozitiv a fost exprimat în chipul cel mai pregnant de Augustin: „Non in aliqua mole corporea suspicanda est pulchritudo". (*Epist. ad. Consentium*, c. 4. n. 20, Migne, *P.L.*, 33, 462).[15]

ideile religioase transcendente despre viaţă încetaseră să fie unicul criteriu pentru judecarea rosturilor omului şi cînd a fost nevoie să se caute o nouă conciliere cu viaţa pămîntească şi cu valorile ei, fapt care constituie cauza cea mai adîncă a Renaşterii carolingiene — predominanţa spiritualismului a exercitat totuşi pînă la urmă, cu toate cerinţele şi scopurile noi urmărite, o influenţă decisivă asupra artei, îndreptînd-o, nu înapoi către antichitate, ci spre o revalorizare treptată a elementelor senzoriale pe o nouă bază spirituală.

Ar fi foarte ademenitor şi important să observăm în amănunt cum, în cadrul acestui proces, a apărut în toate artele, ca primă etapă, paralelismul curios al efectului material limitat şi al celui supramaterial abstract şi cum la a doua etapă — desăvîrşirea transformării artei tradiţionale în artă gotică — s-a ajuns pe baza pătrunderii transformatoare în toate substanţele şi relaţiile reale a unor concepţii noi despre ce înseamnă pentru omenire valoare spirituală demnă de a fi imortalizată. Cum prin aceasta s-au schimbat toate relaţiile faţă de lumea înconjurătoare, au apărut noi concepţii artistice, noi aspiraţii şi puncte de vedere în ce priveşte forma, cum s-a realizat o nouă înălţare a lumii fizice, a materiei trecătoare şi limitate, prin frumuseţe formală şi abstractizare artistică, în sfera bunurilor ideale ale omenirii, proces total diferit de cel clasic, care a pornit nu de la senzorial spre spiritual, ca în antichitate, ci a înaintat treptat, în sens invers, de la noţiuni spirituale, supramundane, spre realitatea percepută de simţuri! Cum prin ascensiunea unei arte deschizătoare de noi drumuri pe plan universal-istoric, au fost reinterpretate pe baza noii concepţii despre lume *toate* tradiţiile, au apărut noi probleme, noi legi ale monumentalităţii, ale perfecţiunii, măreţiei şi valorii artistice generale!

Toate acestea, puse, ca forţă motrice, la baza cercetării istorice a artei medievale şi coroborate cu bogatul material faptic ar oferi spectacolul unei evoluţii artistice care nu poate fi comparată,

în ce priveşte consecvenţa structurii sale interne, coerenţa şi claritatea lineamentelor ei, ca şi însemnătatea ei pentru toată dezvoltarea viitoare, decît cu cea pe care o datorăm grecilor.

Aceasta este însă o sarcină a viitorului; acum vrem doar să ne rememorăm, atît cît e necesar pentru scopul nostru, cîteva particularităţi ale sculpturii şi picturii gotice care decurg din originea lor idealistă, suprasenzorială.

Întrucît reprezentarea figurilor a fost la început preocuparea de prim ordin, este recomandabil să pornim de la ea şi să examinăm mai întîi punctele de vedere determinante pentru invenţia figurii izolate.

Conţinutul obiectiv de forme al figurilor gotice, care provine din două surse, din tradiţie şi, cum se subliniază uneori, dintr-o relaţie personală cu natura „este redesenat de artist", cum spune Vöge foarte plastic, „ca într-o oglindă concavă"* sau, cu alte cuvinte este adaptat unei scheme formale. Această schemă se întemeia însă în mod sigur nu pe imagini rudimentare din memorie, care sînt admise de Julius Lange şi Emanuel Loewy[16] a fi punctul de plecare pentru arta greacă arhaică şi pentru orice artă primitivă, şi nici nu poate fi dedusă din premisele structive şi estetice ale noii arhitecturi, cum a încercat s-o facă, pînă acum în chipul cel mai subtil, Vöge, ci era un produs extraordinar de complex al întregii dezvoltări a artei medievale, pentru explicarea căruia ne-am putea referi mult mai curînd la normele ideale ale epocii de maximă înflorire a artei greceşti. Numai că, în timp ce în acestea din urmă se urmărea funcţia naturală, frumuseţea şi expresivitatea formelor corespunzătoare acestei funcţii, plăsmuirile ideale ale artei gotice ajunse la maxima lor desăvîrşire erau rezultatul prelucrării ideilor şi structurilor formale tradiţionale sau întemeiate pe observaţia naturii în vederea transformării lor în mijloace de exprimare a unei concepţii supramate-

* W. Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, Strassburg 1894, p. 40.[17]

riale despre imaginea artistică ideală. Ele nu trebuiau să întruchipeze doar impresiile potențate artistic ale realității și forțelor naturale ce stăpîneau organismele vii, ci și să imprime *formei reale calități care să pună în lumină pentru privitor substanța divină, puterea ei, o ordine transcendentă.*

Este fără îndoială corect să se considere că rostul didactic al sculpturii și picturii medievale, această „biblie a celor săraci cu duhul" este una din trăsăturile lor cele mai importante. Nu trebuie însă să uităm că, pe lîngă conținutul istoric și dogmatic al imagisticii lor, trebuia să acționeze edifiant exprimarea suveranității viziunii și revelației spirituale, bazate pe o transsubstanțiere metafizică — dacă putem spune așa — a tuturor elementelor și relațiilor formale, asupra percepției senzoriale, în sine „impure" și „amăgitoare", exprimarea suveranității legii lui Dumnezeu asupra legii naturii. Noțiunea de *„forma substantialis"* ca reflex al frumuseții primordiale, independente de orice schimbare și accesibile numai cunoașterii intelectului, și ca sinteză a cauzelor și efectelor tainice ce se revelează numai „ochiului spiritului", preluată din filosofia neoplatonică și strămutată în concepția creștină despre lume* în literatura medievală de la Augustin[18] la Toma[19], dezvoltată și adîncită continuu după aceea, joacă un rol asemănător, dar mult mai important decît cel pe care-l are idealul de frumusețe clasic-material în teoriile despre artă ale epocii moderne. Că aceasta era mai mult decît o încercare apologetică de a salva arta figurativă** ne-o demonstrează întregul mers al evoluției ei în evul mediu, care pare oscilant și incoerent, dacă-l privim doar sub raportul progresului în redarea naturii obiective, dar își redobîndește consecvența, dacă punem la baza cercetării noastre aspirația, convergentă în

* „Acum a venit timpul spiritului" scria cam pe la 1200 Amalrich din Bena[20] (Cf. Eicken, *Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung*, p. 605)[21].

** Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Leipzig 1914, p. 67 și urm.[22]

sistemul gotic de invenție figurală, spre valori expresive capabile să întruchipeze noua relație metafizică cu lumea înconjurătoare. Pentru această aspirație, percepția senzorială era doar o sursă tulbure a adevărului și frumuseții artistice, care putea fi purificată abia prin concentrarea mai înaltă a spiritului uman, sensul mai adînc al operei de artă fiind considerat a fi nu trăirea naturii ci trăirea divinului, înțelegerea și comunicarea pe cale artistică a minunatei ordini cosmice, reflex al gîndurilor divine în lucrurile pămîntești*. Cauzalitatea și legalitatea naturală au fost cu alte cuvinte înlocuite cu o cauzalitate și ordine nedeterminate subiectiv, ci date pe cale supranaturală, avîndu-și originea în relațiile vieții sufletești cu o sursă fără limite materiale și temporale a întregii firi. Cum se exprimă lucrul acesta pe cale artistică? Poate în chipul cel mai izbitor prin *abaterea conștientă de la fidelitatea față de natură, de la imitarea naturii.* Întrucît în literatura medievală se subliniază *frecvent* că opera de artă trebuie să fie mai adevărată decît natura, putem admite cu certitudine și că, ceea ce nouă ne pare în operele de artă medievale ca neputință din punctul nostru naturalist de vedere, este, de cele mai multe ori, rezultatul unei intenții artistice bine chibzuite.

Este de la sine înțeles că, în urma unei astfel de reorientări a artei, trebuia să scadă, o dată cu interesul, și experiența, capacitatea pozitivă de redare a naturii, așa cum, de pildă, un fenomen mai limitat în timp și în spațiu, idealismul istoric al clasiciștilor și nazarenilor din veacul trecut, a dus și la o pierdere a anumitor cuceriri picturale mai vechi. Dar, ca și în acest caz, și în evul mediu această pierdere era rezultatul unei renunțări voite la lucruri care deveniseră fără valoare pentru dezvoltarea artei sub influența noilor sarcini și a noilor concepții: nu cauza deci, ci consecința unei

* Astfel, la Dante: „non è se non splendor di quella idea che partorisce, amando, il nostro sire" Cf. H. Janitschek, *Dantes Kunstlehre und Giottos Kunst*, Leipzig 1892.[23]

evoluţii, al cărei punct de plecare a fost dispreţul pentru cultul naturii sub orice formă, ca semn al unei gîndiri păgîne reprobabile. Orice apropiere de natură, fie prin intermediul tradiţiei, fie pe calea noii vieţi imaginative, era aşadar numai un mijloc în vederea scopului urmărit, *destinat din capul locului să slujească unor intenţii artistice mai înalte şi eliminat, acolo unde contrazicea aceste intenţii.*

Dacă ne punem întrebarea care era conţinutul pozitiv al acestor intenţii, trebuie să ne referim în primul rînd la primatul ierarhiei şi semnificaţiilor teologice asupra sistemului de relaţii naturale. Cînd sînt înfăţişate persoane divine sau sfinte ca simboluri propuse veneraţiei sau întîmplări miraculoase ca mărturii ale actului mîntuirii, acest lucru se face în modul cerut invenţiei artistice de astfel de intenţii. În primul plan este situată sarcina ilustrativă, fără să se ţină seama de experienţă sau de posibilitatea reală a situaţiei înfăţişate; sînt total înlăturate sau reduse la minimum toate aspectele descrierii obiective care nu concordă nemijlocit cu referinţele verbale sau cu semnificaţia liturgică, hagiografică, teosofică a personajelor zugrăvite: în schimb tot ce ţine de aceasta este prezentat privitorului cu maximum de subliniere, de claritate şi de coerenţă. Pe măsură ce marile invenţii ale artei greceşti, reprezentarea relaţiilor spaţiale naturale şi integrarea oricărei invenţii figurale într-o acţiune, poziţie şi mişcare reală, fără a fi uitate, îşi pierd importanţa, reprezentarea plastică se transformă într-o scriere în imagini, al cărei caracter şi a cărei structură sînt determinate de sarcinile programatice şi abia în rîndul al doilea de situaţiile reale şi de redarea meticuloasă a formelor. Copacii sînt indicaţi prin cîteva frunze, clădirile prin cîteva elemente mai izbitoare ale lor, toate sînt prezentate abreviat, au dimensiuni mici, contrare naturii, în timp ce toate mijloacele creaţiei artistice se concentrează pentru a face înţeles pe cale vizuală elementul central al compoziţiei — personalitatea venerabilă sau evenimentul miraculos în esenţa şi efectele lor

supramateriale, ideea de nemurire, invizibilul, ceea ce este accesibil doar spiritului —, pentru a transforma prin artă actul mîntuirii, atotputernicia forţelor suprasenzoriale în prezenţe emoţionante şi înălţătoare.

În scopul acestei prezentări exemplare, al obţinerii iluziei irealului, nu numai invenţiile imagistice transmise de antichitatea tîrzie şi întemeiate pe legile şi percepţiile naturale trebuiau dezintegrate şi reformulate, sfărîmate, pentru a se reface, din cioburile lor, noi structuri imaginative, ci trebuiau schimbate *şi modul de redare a formelor, limbajul pictural şi sculptural.* Căci limbajul preluat de la arta paleocreştină şi cu care fuseseră rezolvate vechile modele se baza pe premise cu totul opuse artei medievale. *Deosebirea consta nu într-un grad diferit al capacităţii de zugrăvire a naturii,* căci în această direcţie situaţia este foarte eterogenă. Dizolvarea formei, în antichitatea tîrzie, în valori coloristice, în lumini şi umbre, limita extremă la care ajunsese arta clasică în efortul de obiectivare a fenomenelor naturii, recunoscute ca relative prin caracterul tranzitoriu al factorilor spaţiali şi al atitudinii privitorului faţă de ele, anulase propriul ei trecut şi însuşi sensul ei profund. Aceste elemente noi se puteau asocia cu starea extatică paleocreştină, ce se ridica deasupra tuturor bunurilor materiale, şi pînă la un punct chiar şi cu renunţarea, în tot evul mediu timpuriu la orice conţinut obiectiv al formelor, căci dizolvarea totală a vechilor structuri sociale şi spirituale într-un subiectivism şi spiritualism fără limită era puntea ce ducea de la lumea veche la lumea nouă; în măsura însă în care, depăşindu-se radicalismul sentimentelor desprinse cu totul de lumea valorilor materiale, s-a trecut, în artă, ca în toate celelalte aspecte ale vieţii, la integrarea acestora în noul sistem, sustras cauzalităţii naturale, al unei ordini cosmice spirituale, era normal ca vechiul stil iluzionist ce se baza exclusiv pe puterea de convingere a elementelor senzoriale să-şi piardă orice valoare şi sens, să de-

vină inutilizabil*, tot așa cum o reprezentare de tip medieval, bazată pe asocierea supranaturală a fenomenelor, ar fi inutilizabilă pentru scopurile ilustrării științifice moderne.

Din aceste motive a apărut treptat în evul mediu o nouă modalitate de redare a formelor, pe care unii au fost înclinați să o considere ca reprezentînd „primele" încercări de redare prin desen, sculptură și pictură a noii viziuni asupra naturii ce începea să ia naștere**.

Aprecierea aceasta este însă cu totul greșită și derutantă. Nu se poate în genere vorbi despre „începuturi", despre o artă medievală care a început, într-un anumit loc și într-un anumit moment, să imite prin încercări copilărești natura. Căci una dintre trăsăturile istorice cele mai izbitoare ale artei medievale este originalitatea ei inițial foarte debilă, dependența ei îndelungată de tradiția formală și iconografică ce-și avea sursa în antichitate. Punctul de plecare al acestei tradiții, arta paleocreștină, s-a dezvoltat în întregime în sensul situațiilor artistice și culturale existente în antichitatea tîrzie, fiind în bună măsură un fruct al acestora și modificîndu-le numai atît cît era absolut necesar din punctul de vedere al noii concepții spirituale, orientate spre altceva decît spre cele pămîntești. Și în secolele următoare, în toate stadiile evoluției noii culturi creștine, în ciuda tuturor răsturnărilor etnice, politice și sociale, nu s-a urmărit înlocuirea totală a moștenirii existente în domeniul iconografiei și al soluțiilor formale cu alte modalități, izvorîte, independent de această moștenire, din observarea naturii sau dintr-o con-

* Este interesant că un atac împotriva impresionismului coloristic poate fi găsit încă la Grigore din Nazianz (Carmen de se ipso et de episcopis[24], V. 739 și urm., Migne, *P. Gr.*, 37, 1220). Mărturii despre propria superioritate față de creația antică le întîlnim adesea în evul mediu și faptul că autorii clasici erau considerați ca opuși științei îl demonstrează „Lupta celor șapte arte" a lui Henry d'Andély[25] din sec. XIII (Cf. R. v. Liliencron, *Über den Inhalt der allgemeinen Bildung im Zeitalter der Scholastik*,[26] München 1876, p. 47.)

** S-au făcut în acest sens îndeosebi aluzii repetate la noul stil al desenului în arta medievală.

știință culturală profană nouă, radical deosebită de cea anterioară. De ce ar fi trebuit să se facă un asemenea efort? Nu trebuie să uităm că marea forță revoluționară, înnoitoare, care a dus la apariția lumii medievale a fost o mișcare religioasă, lupta pentru un om nou în viața sa lăuntrică, pentru noi îndatoriri morale, pentru o reformă spirituală a lumii; în raport cu ele cuceririle obiective și formale ale culturii anterioare profane nu au fost combătute în principiu și nici distruse sau înlocuite cu altele care ar fi decurs din noua relație obiectivă cu lucrurile acestei lumi, dar au devenit cu totul secundare, un aparat convențional pentru diferitele domenii ale activității materiale și spirituale, care și-a pierdut baza unificatoare dată de concepția despre lume ce l-a produs și prin aceasta însăși premisa unei evoluții viitoare, fragmentîndu-se în elemente disparate, fără vreo legătură internă între ele. În arta barbară precarolingiană, adică în arta acelor popoare care, nestînjenite de vechi nevoi culturale de ordin material, au preluat conducerea în acțiunea de răsturnare a tuturor valorilor prin noul spiritualism, aceste fragmente s-au redus, fără să dispară cu totul, la o existență fantomatică, tocmai pentru că nu li se dădea nici cea mai mică importanță. Cînd însă, după această epocă, furtunoasă din punct de vedere spiritual încă mai mult decît pe plan exterior, începînd cu vremea lui Carol cel Mare evoluția reală a situațiilor impunea o reconciliere cu lumea și reconstrucția unor instituții și creații spirituale obiective materialmente, întemeiate pe relația cu fapte naturale, fragmentele de care am vorbit au fost din nou folosite, nu în vechea lor îmbinare, forță și semnificație, ci ca mijloace de expresie existente, ca formule pentru exprimarea anumitor aspecte intuitive, ca elemente ale unui vocabular, utilizate fiindcă erau la îndemînă și pentru că în arta acestei perioade, deși reprezentau o anumită întoarcere la lumea naturii obiective, erau doar mijloace auxiliare, misiunea ei propriu zisă, sensul ei spiritual arta căutîndu-și-le în altă parte. Elementele acestea erau folosite așa

cum erau folosite limbile moarte, pentru că valoarea specifică a limbii nu avea nici o importanţă în raport cu conţinutul spiritual decisiv pentru omenire. *De la aceste formule împrumutate şi nu de la o modalitate cu totul nouă, primitivă, independentă de trecut, de redare a naturii se pornea atunci cînd se punea problema redării unor momente ce exprimau o concepţie nouă.*

Toate acestea nu înseamnă însă că vechile elemente formale pe care le ducea mai departe curentul larg al tradiţiei conştiente sau inconştiente — al capitalului moştenit în domeniul creaţiei artistice în măsura în care ea trebuia să înfăţişeze fapte concrete —, provenite din cele mai diferite surse şi multiplicate prin noi împrumuturi de la vechile modele, reprezentau doar o involuţie, o degenerare şi nu o restructurare a vechilor mijloace de expresie. Tot aşa cum vechile clădiri concepute masiv în spaţiu ale epocii paleocreştine nu au fost înlocuite în evul mediu printr-o arhitectură nouă, ci au fost reinterpretate din punct de vedere artistic şi înlocuite printr-o structură organică nouă, cu alte efecte arhitectonice, apărută dinăuntru şi care a obligat formele tectonicii clasice să se supună noilor ei semnificaţii, tot astfel în pictură şi sculptură a pătruns treptat în substanţa tradiţiei picturale şi sculpturale o nouă concepţie despre valorile formale. Ea a transformat pînă la urmă din temelie convenţiile care-şi pierdură sensul iniţial într-un factor nou, viu, creînd din elemente vechi şi noi *o structură figurală şi compoziţională şi un limbaj al formelor cu totul noi, care reprezintă elementul medieval de progres faţă de antichitate.* Apariţia lor se extinde, ca în arhitectura gotică, asupra întregului ev mediu; în diferite perioade ale lui şi în diferite zone s-au impus în chip independent, dar şi în funcţie de vechile modele, printr-o evoluţie consecventă, noi cerinţe în ce priveşte redarea şi invenţia formelor, transformînd pînă la urmă toate mijloacele formale în cadrul stilului gotic, care reprezintă şi sub acest raport nu începutul, ci desăvîrşirea unei noi arte,

şi impunînd pretutindeni, în forma lui cea mai pură, un nou principiu al reprezentării plastice.

Acest principiu se deosebeşte la prima vedere de cel antic prin restrîngerea izbitoare a mijloacelor de expresie. Descrierea minuţioasă, pe cît posibil exhaustivă, a formei exterioare coloristice şi plastice a obiectelor, care caracteriza pictura şi sculptura de tradiţie antică şi care s-a păstrat sub forma de resturi disparate în arta anterioară celei gotice, dispare acum cu totul, fiind înlocuită de selecţia reductivă a anumitor linii, culori şi forme sculpturale. Prin această simplitate a descrierii, reprezentarea pare a se apropia de perioadele trecutului îndepărtat* şi se leagă de acestea şi prin faptul că între perioadele în care arta şi-a căutat idealurile dincolo de legile naturale există indubitabil o continuitate istorică, nu mai mică decît cea existentă între epocile care şi-au găsit în ordinea naturală obiectivele lor cele mai înalte. Totuşi, nici aici nu poate fi vorba de o involuţie. Normele fundamentale din antichitate ale reconstrucţiei artistice a structurilor şi relaţiilor formale naturale, ca, de exemplu, respectarea construcţiei organice a corpurilor, a omogenităţii reprezentării figurilor, a proporţiilor, articulaţiilor şi coloritului lor natural sau a raccourci-urilor determinate de poziţia în spaţiu a obiectelor *nu s-au pierdut nicidecum cu totul,* ci au rămas ca elemente ale unui meşteşug tehnic, utilizate pretutindeni, în măsura în care o permitea regula *superioară* a noii semnificaţii a artei.

Sursa acesteia era însă fără îndoială relaţia mereu şi în primul rînd subliniată cu capacitatea omenească de cunoaştere, cu *vis cognoscitiva***, care îngăduie oamenilor, prin graţia divină, să pă-

---

* „Procesul care s-a petrecut în Egipt se repetă: o lume bine stabilită a formelor, tipică în toate trăsăturile ei, proclamă acum de pe toţi pereţii acţiunea mîntuitoare a religiei", spune Rudolf Kautzsch (*Die bildende Kunst und das Jenseits*, Jena und Leipzig 1905, p. 41)[27].

** „Pulchrum respicit vim cognoscitivam"[28] (*S. Th.*, I, qu 5, a. 4., ad. 1).

trundă în spirit — *spiritualiter* — mai adînc în misterele fenomenelor decît doar prin simţurile înşelătoare, fantasmelor cărora arta trebuie să le opună o formă limpezită printr-o intuiţie spirituală superioară. Punctul de plecare al acestei intuiţii îl constituia însă pentru oamenii evului mediu nu natura, ci *doctrina divină*, conştiinţa hărăzită omului prin graţia divină că, peste valorile doar relative din natură, stă o lume a ordinii şi finalităţii metafizice, accesibilă doar meditaţiei spirituale şi experienţei lăuntrice, o construcţie a existenţei conceptuale care conţine substanţele cu adevărat reale (faţă de care fenomenele perceptibile prin simţuri sînt doar emanaţia sa ultimă şi cea mai de jos) şi prin prisma căreia trebuie înţeleasă şi valorizată lumea. Potrivit acestei trăsături fundamentale a concepţiei medievale spiritualiste despre lume, nici arta nu putea să pornească de la imitaţia naturii pentru a se ajunge la bunurile sale ideale supreme, ci a mers pe un drum invers, străduindu-se să exprime cu claritate o concepţie ideală, aprioric dată, prin intermediul formelor naturale. Forma artistică nu trebuia să fie faţă de forma naturală o *imago*, ci de aceasta din urmă trebuia să o lege doar o *similitudo;* sarcina formei artistice este de a înlocui imperfecţiunea percepţiei senzoriale prin perfecţiunea gîndului divin, revelat spiritului omenesc, care stă la baza fenomenelor exterioare. Importantă este de aceea nu contemplarea continuă a naturii, ci disciplina internă a structurii abstracte; în timp ce — lucru important pentru expunerea noastră ulterioară — apropierea de natură rămîne oscilantă, noile scheme ideale sînt dezvoltate în continuare cu consecvenţă, iar norma pe care ele o instituie este atît de obligatorie, încît ea este aplicată şi atunci cînd intenţia redării naturii este însuşi scopul reprezentării artistice — s-ar putea spune tocmai în acest caz, ca normă a cunoaşterii mai adînci a lucrurilor —, aşa cum şi astăzi într-o reprezentare ştiinţifică se foloseşte în chip obişnuit o abstracţie lineară cu ac-

centul pe „esenţial", din care sînt eliminate toate celelalte aspecte ale fenomenului senzorial*.

Este momentul acum să ne întrebăm, dacă ducem mai departe această comparaţie, ce era „esenţialul" pentru artistul medieval? Sau, cu alte cuvinte, cum s-au constituit normele de reprezentare a naturii, care erau aşezate mai presus de însăşi natura? Pentru a înţelege modul în care s-au constituit, trebuie să ne amintim o dată mai mult că ele îşi au originea nu în noi concepţii imagistice sau impresii din natură, ci s-au dezvoltat prin restructurarea treptată a vechilor invenţii imagistice, ale căror figuri centrale au fost totodată în mod ideal sinteza supremă a concepţiei creştine despre lume. Dacă urmărim dezvoltarea acestor *tipuri iconografice centrale ale artei creştine din evul mediu*, modul de reprezentare, de pildă, a persoanelor divine sau a chipurilor de sfinţi, constatăm că în prima perioadă a evoluţiei medievale ele îşi pierd caracterul iniţial de figuri determinate istoric şi naturalist şi se transformă, în comparaţie cu forma lor iniţială, în noţiuni simbolice şi aproape amorfe. Totuşi noţiunile înseşi, substratul spiritual pe care trebuia să-l amintească imaginea picturală sau sculpturală, nu erau fixate în mod hieratic (şi aici lucrurile diferă fundamental de toate perioadele mai vechi, în care arta fusese de asemenea înainte de toate expresia unor idei abstrac-

---

* Începuturile se situează tot în epoca paleocreştină, în care le putem urmări atît în artă cît şi în formulările literare despre forma exterioară a personajelor sfinte. „Domnul însuşi", scrie Clement din Alexandria, „nu era, în ce priveşte aspectul său exterior, frumos", cum ne spune prin Isaia duhul sfînt: „L-am văzut şi nu avea nici frumuseţe nici strălucire; înfăţişarea lui n-avea nimic care să placă oamenilor". Şi totuşi, ce este mai demn de iubire decît Domnul nostru? Dar el se distinge nu prin frumuseţea cărnii, care nu e decît aparenţă, ci prin adevărata frumuseţe a sufletului şi a trupului, prima e iubire, frumuseţea cărnii nemurire" (*Paedagog.* 1, 3, c. 1; cf. J. Jungmann, *Aesthetik*, p. 43 şi urm.) Toma scrie dimpotrivă: „Opportet quod omnes nobilitates omnium creaturarum inveniantur in Deo nobilissimo modo et sine aliqua imperfectione" (în l. *Sent.*, d. 2, qu. 1, ad 2).[29] Această deosebire de vederi este rezultatul întregii evoluţii medievale care s-a produs în acest răstimp.

te), ci se aflau dimpotrivă într-un proces de neîntreruptă evoluţie, care nu putea să nu se răsfrîngă şi asupra simbolurilor menite să le reprezinte. Procesul evolutiv consta pe de o parte în faptul că în aceste structuri plastice se întruchipa o lume de forţe istorice, morale, religioase, independente de evenimentele strict determinate în timp şi în spaţiu, valabile pentru toţi oamenii, pentru toate timpurile şi situaţiile; pe de altă parte însă, credinţa în astfel de forţe se împletea cu efortul de a o asocia şi armoniza atît cu moştenirea clasică a unei gîndiri şi a unei optici formate sistematic prin observarea legilor naturii, cît şi cu punctele de vedere şi cerinţele ce proveneau din imensele energii ale unor noi culturi spirituale şi ale unor noi formaţii sociale şi politice întemeiate pe puterea de a se dezvolta şi pe viaţa imaginativă a popoarelor tinere. Au apărut astfel tensiuni, în care trebuie căutată explicaţia pentru furtunoasa mişcare interioară din domeniul reprezentării medievale a formelor, pentru caracterul ei incert în care conviețuiesc sau se succed adesea conservatorismul greoi şi radicalismul vehement, pentru drumul ei abrupt şi pentru ramificarea ei multiplă în şcoli şi domenii artistice aparent divergente.

Şi totuşi este vorba, în toate cazurile, de stadii şi consecinţe diferite ale unui proces unitar în ce priveşte cauzele şi impulsurile lui, după cum soluţiile formale diferite pot fi şi ele încadrate în anumite categorii. În chip frecvent elemente formale ale reprezentărilor plastice sau ale unor părţi ale acestora sînt desprinse din sistemul natural de relaţii pe care se întemeiaseră şi integrate într-altul care a apărut nu ca o imitare a situaţiei reale, ci ca modalitate de reflectare a faptelor de ordin spiritual prin structurarea „într-un sens anume" a liniilor şi suprafeţelor, în combinaţii ritmice şi în alternări dinamice.

O dată cu aceste metamorfoze, pe care le-am putea compara cu ciudata prelucrare a filosofiei clasice în cadrul speculaţiunilor teologice medievale, s-a schimbat, în parte în funcţie de aceste metamorfoze, în parte independente de ele, şi ca-

racterul concret al formelor. Descrierile meticuloase ale structurii optice şi tactile, materiale şi funcţionale, sînt înlocuite cu abrevieri ce nu sînt totuşi arbitrare, ci constă într-o restrîngere sistematică a formelor obiective. Ea ar putea fi caracterizată ca fiind o *simplificare progresivă potrivit anumitor norme**. Punctul ei de plecare l-a constituit integrarea tuturor lucrurilor naturale şi supranaturale într-o structură în care fiecare-şi avea locul ierarhic potrivit semnificaţiei lui. Nimic din univers nu este, în concepţia medievală, lipsit de sens, pentru că totul, chiar obiectul cel mai mărunt, ţine într-un fel de înţelepciunea atotstăpînitoare a ordinii cosmice eterne. Totuşi *gradul importanţei* este diferit şi evoluează într-o ordine ierarhică de la lucrurile inferioare, limitate şi concret diferenţiate, spre fiinţele tot mai înalte, treapta mai înaltă fiind caracterizată prin *proporţiile pe care generalitatea, permanenţa le au în raport cu aspectele momentane, trecătoare*. Caracterul general valabil al treptelor mai înalte implică însă şi simplificarea crescîndă; în locul discrepanţelor de ordin material şi temporal apare unitatea ideii larg cuprinzătoare ce se ridică treptat pînă la ideea supremă a existenţei eterne, divine, sustrase oricăror particularizări**. Cu această construcţie care, oricît de oscilantă ar fi fost explicarea şi aplicarea

* Filosofia scolastică abundă în comentarii asupra acestei probleme. Ideea aceasta a fost formulată în chipul cel mai pregnant şi mai subtil de Toma (*S. Th.*, I, qu. 77, a. 2).

** Dicendum est ergo quod res, quae sunt infra hominem, quaedam particularia bona consequuntur et ideo quasdam paucas et determinatas operationes habent et virtutes. Homo autem potest consequi universalem et perfectam bonitatem, quia potest adipisci beatitudinem. Est autem in ultimo gradu secundum naturam eorum quibus competit beatitudo. Et ideo multis et diversis operationibus et virtutibus indiget anima humana. Angelis vero minor diversitas potentiarum competit. In Deo vero est aliqua potentia vel actio praeter ejus essentiam (Toma din Aquino, în sensul celor de mai sus. *S. Th.*, I, qu. 77, a 2 c.).[30] La fel şi Hugues de St. Victor[31] (*Expositio in Hierarchiam coelestam S. Dionysii Areopag.*, c. 3). Într-o versiune populară întîlnim această doctrină fundamentală în „manualul" lui Vincent de Beauvais[32] (cf. R. v. Liliencron, *op. cit.*, p. 12 şi urm.)

ei, trebuie considerată în genere ca fiind trăsătura de bază a interpretării medievale a lumii, poate fi comparat şi sistemul abstracţiei artistice. Chiar dacă figurile şi scenele care înfăţişează oameni în mărginirea lor terestră conţin variate şi disparate aluzii la o realitate individuală, mai frecvente chiar decît în perioadele mai vechi ale artei antice*, se urmărea totuşi cu consecvenţă ca făpturile care semnifică idealurile permanente ale creştinătăţii să fie reprezentate, chiar în înfăţişarea lor corporală, ca *paradigme ale unei esenţialităţi concentrate*, care, în locul elementelor determinate temporal şi individual, conţine numai ceea ce corespunde unei trepte generale, mai înalte, a existenţei, în funcţie de care *sînt restrînse liniile, culorile şi formele plastice*. În acest sens trebuie înţeles faptul că Toma din Aquino, a cărui doctrină nu trebuie privită, în genere şi nici în ce priveşte cerinţele ei estetice, doar ca un sistem speculativ, ci ca însumînd progresele spirituale ale omenirii medievale, cere reprezentării artistice ca primul dintre cele trei criterii ale frumuseţii *claritatea***, acea

* Cf. W. Vöge, *Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends*[33], p. 377, unde este discutată relaţia unor astfel de reprezentări cu întreg complexul medieval de forme.

** Pasajele cunoscute citate mai frecvent, sînt: *S. Th.*, I, qu. 39, a 8; *S. Th.* II, qu. 145, a. 2 şi I Sent., d. 31, qu. 2, a. 1. (Pulchritudo habet claritatem). Şi unele pasaje ale *Opusc. de pulchro* ar putea fi citate (de ex. Omnis forma per quam res habet esse, est participatio quaedam divinae claritatis).[34] Pentru înţelegerea problemei este important comentariul la Pseudo-Dionysius; întrebarea dacă *Opusc. de pulchro*, găsit de Uccelli, poate fi atribuit lui Toma este neesenţială. Conţinutul acestei scrieri corespunde îndubitabil în întregime ideilor marelui scolastic. (Cf. Pellizzari, op. cit. p. 303 şi urm). Literatura mai veche despre concepţiile estetice ale lui Toma e scrisă în cea mai mare parte de teologi şi oferă puţin lucru istoricului de artă, tocmai pentru că ea nu studiază aceste concepţii din punct de vedere istoric, ci vrea în primul rînd să demonstreze că ele sînt demne de a fi urmate şi în prezent, în legătură cu eforturile de a da temeiuri istorice unei arte noi, de conţinut religios şi moral. Aşa de ex. B. J. Jungmann, într-o încercare mai mult extensivă decît profundă de a construi un manual şi un sistem estetic pe baza ideilor tomiste (*Ästhetik*, Freiburg i. B. 1884) sau P. Vallet în cartea sa: *L'idée du Beau dans la philosophie de saint Thomas d'Aquin* (IIe éd., Paris 1887).[35] Noi cercetări, ca aceea a lui Menéndez y Pelayo (*Ideas estéticas*, I, Madrid 1909) şi a lui M. de Wulf, cuprinsă în a sa *Istorie a filosofiei medievale* (ed. 4 franceză, Louvain 1912) lămuresc în multe privinţe relaţiile teoriei despre artă a lui Toma cu dezvoltarea scolastică, dar nu se ocupă deloc de relaţiile ei cu arta medievală, care singure pot atesta întreaga importanţă a acestor idei. Cîteva trimiteri la unele concordanţe dintre Toma din Aquino şi Giotto se găsesc în lucrarea lui Janitschek: *Die Kunstlehre Dantes und Giottos Kunst* (Leipzig 1892) Dar Giotto depăşeşte sfera evoluţiei artistice care şi-a găsit expresia filosofică în estetica tomistă.

* Perfectum autem dicitur, cui nihil deest secundum modum suae perfectionis (*S. Th.*, I, qu. 5, a. 5 c)... quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt (*S. Th.*, I, qu. 39, a. 8, c).[36]

claritate care nu trebuie înţeleasă în sens material, ci înseamnă iluminare şi putere de a ilumina, constînd în aceea că, prin creaţia artistică, aspectele senzoriale ale lucrurilor sînt transfigurate pe de o parte pentru a da expresie adecvată ideilor ce le stau la bază, pe de altă parte pentru a fi mărturii ale unei viziuni „spirituale", semne inteligibile ale unei organizări superioare, revelate omenirii prin cunoaşterea spirituală şi stînd la baza oricărei existenţe.

Calea aceasta ar fi trebuit să îndepărteze tot mai mult arta de natură şi să înlocuiască formele naturale cu semne convenţionale, dacă împotriva ei nu ar fi acţionat în permanenţă, nu ca scop, dar ca mod de a vedea, cea de-a doua componentă a evoluţiei medievale, obiectivismul clasic, ca şi toate celelalte momente care impuneau respectarea structurii naturale a lucrurilor. *Cu claritas trebuie să se îmbine, după estetica formulată de acest doctor angelicus şi integritas, adică perfecţiunea*, care se referă atît la spirit cît şi la trup şi care, în ce-l priveşte pe acesta din urmă, nu se realizează decît dacă corpurilor nu le lipseşte niciunul din atributele esenţiale potrivit naturii lor*. Aceasta înseamnă, în domeniul artelor plastice, că pentru realizarea unor construcţii formale superioare se considera necesar un anumit grad de conformitate cu legile naturii, un postulat care, prin însuşi faptul că trebuia să fie subliniat în mod special, arată

deosebit de limpede cît de mare devenise îndepărtarea principială de antichitate şi cît de diferită devenise relaţia dintre artă şi natură, dintre artă şi viaţă.

Cele spuse mai sus nu trebuie înţelese în sensul că idealismul şi naturalismul în accepţia pe care le-o dăm astăzi s-ar fi aflat în conflict în evul mediu pregotic. *La baza ambelor orientări stă primatul unei construcţii spirituale, idealiste, a lumii*, astfel încît acest dualism al artei medievale şi progresul obţinut de ea prin îndelungate eforturi a constat în îmbinarea, altfel urmărită şi dorită, a elementelor vechi şi noi ale experienţei naturale cu simbolurile unei comunităţi spirituale transcendente. Dat fiind însă că punctul de plecare al ambelor curente era unitar, opoziţia dintre ele nu era de neînlăturat, iar efortul de a o înlocui cu o unitate armonioasă s-a constituit treptat nu numai în cel de-al treilea factor al evoluţiei stilistice a picturii şi sculpturii medievale, ci a devenit în cele din urmă problema ei cea mai importantă, a cărei rezolvare, în măsura în care era posibilă, se numără printre cuceririle constitutive ale goticului. Ea corespunde celei de-a treia calităţi, pe care Toma din Aquino o leagă de noţiunea de frumos, anume *consonantia*, explicată de el în sensul că, aşa cum un om este numit frumos atunci cînd membrele sale stau în raport şi în situaţie justă faţă de trup, tot astfel frumosul de orice fel presupune oglindirea relaţiilor armonioase reciproce dintre gîndul iniţial ce stă la baza creaţiei şi modul în care el se răsfrînge în lucrurile pămînteşti, al căror adevăr, frumuseţe şi bunătate trebuie căutate în identificarea lor cu ideile divine*. *Aceasta*

* „Ratio pulchri consistit in quadam consonantia diversorum *(Opusc. de pulchro)*. Dicendum quod, sicut ad pulchritudinem corporis requiritur, quod sit proportio debita membrorum... ita ad rationem universalis pulchritudinis exigitur proportio aliqualium ad invicem vel partium, vel principiorum, vel quorumque. *(ibid.)*. Deus dicet pulcher universorum consonantiae et claritatis causa (*S. Th.* I, qu. 39, a. 8). Cf. şi *S. Th.* I, qu. 44, a. 4 c şi II. sec. qu. 145, a. 8, precum şi *Exp. in libr. P. Dionys. de div. nomin.*, cap. 4, lect. 5.)[37]

era armonia dorită de întregul ev mediu în desfăşurarea lui, realizată în cadrul stilului gotic şi întemeiată deopotrivă pe spiritualizarea momentelor materiale şi pe materializarea elementelor spirituale; această armonie între prezentul vieţii pămînteşti limitate şi distanţa sufletului descătuşat constituia factorul care lega într-un tot necesarmente unitar arhitectura, sculptura şi pictura gotică. Aşa trebuie înţeleasă şi oglinda concavă prin care meşterii portalului de la Chartres au văzut şi au reprezentat natura. În artele plastice acest ciudat proces a dus la faptul că figurile sfinte, care erau exponenţii principali ai evenimentelor înfăţişate, au rămas nu doar personificări ale unor noţiuni suprasenzoriale, depăşindu-şi astfel semnificaţia lor iniţială istorică sau concret simbolică, ci au devenit totodată, ca odinioară zeii greci, numai că în alte împrejurări şi în alt context, *tipurile conducătoare ale unei noi interpretări a naturii*. Întrucît ele întruchipau, în concepţia medievală, summum-ul a ceea ce arta putea oferi ca învăţătură, elevaţie spirituală şi cunoaştere, tipicitatea lor a devenit *măsura însăşi a idealităţii şi totodată a adevărului naturii în plăsmuirea lor artistică* şi, prin aceasta, modelul pentru orice reprezentare care urmărea să imprime formei naturale pecetea unei viziuni artistice şi a unei valabilităţi generale care s-au ridicat deasupra elementelor întîmplătoare şi neesenţiale*. Convingerea că a fost în sfîrşit găsită o normă de o idealitate şi exemplaritate absolută explică răspîndirea rapidă a acestei norme în întreaga artă europeană — schemele idealiste au devenit repede, în toate timpurile, un bun spiritual comun, acţionînd nivelator asupra şcolilor şi zonelor artistice care, în eforturile lor naturaliste, se îndepărtau unele de altele. Întrucît însă în arta gotică însuşi conţinutul ei implica o relativă apropiere de natură, chiar în aceste scheme era cuprinsă *posibilitatea unei noi evoluţii naturaliste*,

* Pulchrum in ratione sui plura concludet; scilicet splendorem formae substantialis vel accidentalis supra partes materiae proportionatas ac determinatas *(Opusculum de pulchro)*[38]

care nu poate fi însă comparată cu imitația naturii din antichitate. Deosebirea consta în primul rînd în faptul că *obiectivitatea se mutase din obiect în subiect.* Așa trebuie înțeles faptul că *mens* și *scientia artificis* sînt declarate ca fiind *causa efficiens* a operei de artă, în funcție de care sînt ordonate elementele percepției senzoriale*, dar nu în mod izolat și spontan de către anume indivizi, ci așa cum o cere un adevăr mai înalt dezvăluit omenirii. Noua descoperire și stăpînire artistică a naturii s-a produs cu alte cuvinte — și aceasta este ceea ce o deosebea și mai mult de antichitate — pe baza unor *adevăruri generale*, pe care le proclama acum arta și la care va fi raportat de aci înainte orice progres făcut în redarea naturii, chiar și atunci cînd aceste adevăruri încep să se întemeieze nu doar pe revelația divină, ci pe cunoașterea rațională naturală a relațiilor ce domnesc în lume și care nu sînt accesibile decît spiritului.

Nimic nu ar fi mai fals decît să credem că geneza limbajului gotic de forme s-ar datora doar motivelor expuse pînă acum. Un rol nu mai puțin important l-au avut alți factori, legați nu atît de probleme ale cunoașterii, cît de efortul de a trezi prin invenția imagistică sentimentul și ideea unei desprinderi totale de existența reală în scopul intuirii unor fapte spirituale, imateriale. Scrierile pline de substanță ale lui Witting** și excelentele cercetări ale lui Pinder cu privire la ritmul spațiilor interioare romanice din Normandia*** ne-au

* Cf., de ex., Toma din Aquino, *S. Th.* I, qu. 16, a. 1 c (Et inde est, quod res artificiales dicuntur verae per ordinem ad intellectum nostrum: dicitur enim domus vera, quae, assequitur similitudinem formae quae est in mente artificis) sau *S. Th.* qu. 14, a 8 (Scientia autem artificis est causa artificiatorum, eo quod artifex operatur per suum intellectum. Unde oppertet, quod forma intellectus sit principium operationis: sicut calor est principium calefactionis).[39]

** F. Witting, *Die Anfänge christlicher Architektur*, Strassburg 1902 și *Von Kunst und Christentum*, Strassburg 1903.[40]

*** W. Pinder, *Einleitende Voruntersuchungen zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie*, Strassburg 1904 și *Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie*, Strassburg 1905.[41]

arătat cum pot fi explicate fapte stilistice și cicluri evolutive fundamentale (lucru pe care pozitivismul secolului trecut nu-l putea înțelege) prin semnificația spirituală specifică a spațiilor bisericești în epoca creștinismului timpuriu și în evul mediu — rostul lor fiind de a trezi în oameni anumite impresii psihice, capabile să susțină și să îndrume participarea spirituală la misterele suprasenzoriale și suprarationale. Și în sculptură și pictură factori similari au influențat fără îndoială invenția imagistică, menită nu doar să concretizeze idei, să facă inteligibil adevărul divin și, prin el, adevărul profan, ci și să creeze, prin dinamica unei organizări artistice abstracte, o atmosferă solemnă și reculeasă, conștiința sacralității locului respectiv, a tainelor adînci care ridică sufletul deasupra frămîntărilor de toate zilele. Ca în rugăciune și cîntec, și în ciclurile de picturi și statui ale bisericii creștine s-a înfăptuit corelarea, implicată în esența însăși a noii religiozități, dintre om și divinitate. Ca în toate domeniile culturii spirituale, și în arta plastică un conținut spiritual specific, situat deasupra existenței, acțiunii și faptelor obiective, împreună cu abstracția artistică corelată cu acest conținut, s-au îmbinat cu uriașele complexe de sentimente create de creștinism și puse în centrul unei vaste evoluții spirituale. Arta devine *o expresie* nemijlocită a vieții sufletești subiective de tip religios —primul pas pe calea transformării ei în expresie a vieții sufletești subiective în genere — dar prin aceasta mijloacele artistice de întruchipare a acestei vieți sufletești — forme abstracte obiective destinate să trezească emoții sufletești și să le îndrume în anumite direcții — au dobîndit o autonomie, pe care nu au avut-o niciodată în antichitate, cînd erau legate mult mai strîns de conținutul obiectiv ce trebuia reprezentat.

Această particularitate a artei medievale, în care își are originea conflictul atît de fertil ce se manifestă mai tîrziu în mod frecvent între o înclinare artistică abstractă în esența ei și legile reale ale naturii, a dat naștere unei serii întregi de

 procese creatoare de stil, care trebuie neapărat stu-

diate dacă vrem să ne facem o idee despre bogăţia interioară a artei medievale şi dacă vrem să măsurăm amploarea drumului pe care l-a străbătut în perioade tumultuoase sau într-un proces lent de creştere.

În arta gotică — şi este şi acesta un rezultat al evoluţiei anterioare — elementele compoziţionale care-şi au originea în efortul de a crea în conştiinţa spirituală asociaţii suprasenzoriale îşi găsesc expresia deosebit de clară în trei direcţii: *în modul de ordonare a figurilor, în dinamica lor şi în relaţia lor cu modul de reprezentare a spaţiului.* Întrucît cetele de sfinţi care împodobesc o catedrală gotică constituie o *sacra conversazione*[42] văzută *sub specie aeternitatis*, o contopire a timpului cu veşnicia, a lumii trecătoare cu statornicia sferelor cereşti spre care privitorul îşi ridică ochii şi mintea, ele nu formează grupe determinate de participarea la o anumită întîmplare localizată în timp şi în spaţiu, ci sînt doar *înşirate într-un anumit ritm.* Ca vrăjite stau aceste figuri în cadrul marii compoziţii — forme schematice verticale egale în esenţă, aşezate una lîngă alta sau uneori în mai multe rînduri suprapuse, elemente coordonate, dar nelegate între ele de vreo situaţie reală, plutind în spaţiu, formînd acorduri sau serii de acorduri, dar fără să aibă vreo limită formală, astfel încît în imaginaţie aceste cicluri s-ar putea prelungi la infinit.

Acest mod de organizare a figurilor este pus în mod frecvent pe seama unor constrîngeri de natură tectonică. Nu este totuşi vorba, cum s-a recunoscut de altfel, de o constrîngere *constructivă*, care ar permite fără îndoială şi o altă distribuire şi articulare a podoabei statuare. Este mai curînd vorba de o constrîngere *de ordin spiritual*, care domină clădirea şi elementele ce o împodobesc şi care este atît de puternică încît nu a rămas fără influenţă chiar şi asupra reliefurilor şi picturilor, în contradicţie cu conţinutul lor narativ; ea leagă între ele organismul arhitectonic şi statuile şi-şi

găseşte expresia de sine stătătoare atît în acestea din urmă cît şi în structura arhitectonică.
Tocmai această relativă autonomizare a structurilor plastice poate fi considerată ca reprezentînd un progres esenţial al artei gotice faţă de arta romanică. În arta romanică ele erau, dincolo de semnificaţia lor textuală, într-o măsură mai mare sau mai mică note care răsunau în acord cu întregul coral al maselor arhitectonice organizate ritmic: în arta gotică ele au putut prelua, înlocuind-o cu propria lor sferă de influenţă, funcţia artistică a maselor arhitectonice — *aceasta a fost originea şi sensul unei noi sculpturi monumentale şi arte statuare*, care-şi găseau libertatea şi-şi asigurau viitorul nu revenind la rosturile lor din antichitate, ci reuşind să-şi găsească, în cadrul semnificaţiilor artistice ale noii lumi, bine închegate lăuntric, noi rosturi şi prin aceasta o cale spre obţinerea unor efecte monumentale şi spre rezolvarea nouă a problemelor statuare. Statuile au luat forma de stîlpi pentru că aceasta era calea spre realizarea scopului artistic mai înalt, ce se situa mai presus de pura imitare a corporalităţii şi care este exprimat în chip evident prin înserierea lui ritmică.

Ca într-o schemă geometrică de tipul grupării leonardeşti înscrise într-un triunghi, statuile erau compuse izolat, în grup sau în întregul ansamblu, în aşa fel încît să formeze o ordine ideală. Aceasta se întemeia însă, nu ca la maeştrii Renaşterii culminante, pe o unitate formală exterioară, în cadrul căreia, prin forţa intuiţiei artistice, relaţiile naturale şi impresiile simţurilor dobîndeau un efect artistic sporit, ci pe ideea unei unităţi transcendente la care erau raportate dincolo de funcţia şi relaţiile lor naturale, mecanice şi organice, fiind astfel transformate, prin forma lor generală şi prin ordonarea lor, în agenţi şi exponenţi ai unor gînduri şi sentimente proiectate dincolo de orice limită temporală în spaţiile infinite. Prin asocierea cu o serie articulată artistic de forme fundamentale tectonice şi plastice, capabile să întruchipeze direcţia mişcării spirituale, oamenii erau transpuşi

într-o lume de evenimente și substanțe pur spirituale, al căror reflex artistic era astfel constituit — și aceasta reprezenta progresul făcut de arta gotică — încît concepția și structura lui ideală implica și rezolvări statuare capabile să se ridice la o nouă monumentalitate. Așa se face că figurile erau compuse, văzute dinspre privitor, sub forma unor stîlpi și așezate în raport cu privitorul ca niște fugi ritmice ale unei simfonii ce se înalță spre cer și ale cărei acorduri răsună, stingîndu-se, în toate direcțiile.

Efectul lor se datora însă și *mișcării*, care, independent de motivele statice și dinamice, în parte chiar în opoziție cu ele, cuprinde, într-o direcție unitară, supranaturală, a mișcării, linii, forme și corpuri care par a fi purtate de curentul vast al unui uriaș impuls dinamic ce face ca greutatea corpurilor, ca și efectul forțelor mecanice și organice, să-și piardă cu totul importanța.

Acest impuls dinamic a fost întruchipat mai întîi, ca și în arhitectură, prin verticalismul și prin proporțiile figurilor și formelor care, în contrast cu dimensiunile lor reale, sînt mult alungite și a căror zvelțețe subtilă ce se sustrage oricărei apăsări, legii înseși a gravitației, ne apare ca o biruință a spiritului asupra constrîngerilor materiei.

Din momentul în care, în cadrul tendinței ascensionale[43] generale, au cîștigat teren probleme specific statuare și o dată cu ele efortul de a imprima corpurilor mai multă viață, de a le da o formă sculpturală mai pregnantă, s-a adăogat la toate acestea o normă mai strict statuară și treptat mai ales figurativă a mișcării liniilor elansate ale corpului aspirînd melodios și flexibil spre înălțimi, a căror desfășurare ascensională, de cele mai multe ori sub forma unor curbe domoale, dar străbătută uneori de o mișcare pasionată, se repercutează în toate contururile membrelor și veșmintelor și, ulterior, s-a transmis și formelor decorative.

Această axiomă gotică a mișcării a apărut nu, cum se afirmă îndeobște, din necesitatea de a

sculpta figuri dinamice în forma dată a blocului*, ci întruchipa, ca și figura serpentinată a manieriștilor din secolul al XVI-lea, o rezolvare ideală a mișcării statuare a corpurilor în funcție de concepțiile artistice dominante. Avantajul acestei soluții consta în faptul că ea făcea posibilă scoaterea corpurilor, ca expresie a unei mișcări ascensionale, în întregul lor din poziția statică și aceasta — în opoziție cu arta barocă — nerecurgîndu-se la dinamica naturală a corpurilor, care ar fi fost în arta gotică contrară idealității antimateriale a reprezentării. În acest sens linia gotică unduitoare a corpurilor și formelor, în care converg alături de concepții noi, energii și cuceriri estetice din vremuri mai îndepărtate**, reprezintă fără îndoială unul din semnele distinctive ale unei noi frumuseți care, într-o imanență a divinului, înălța forme muritoare pe aripi ușoare ce biruiau cu un lirism inefabil și într-un echilibru spiritualizat și labil mistic forțele gravității, în sferele unei esențialități nemuritoare, o frumusețe care era de aceea conferită mai ales făpturilor ce reprezentau pentru fantezia medievală chintesența frumuseții și grației de natură divină. Nu este întîmplător faptul că, în întruchiparea ei cea mai înaltă și mai pură, în reprezentarea Maicii Domnului, canonul mișcării, de care am vorbit, este aplicat în forma lui cea mai pregnantă și mai deplină***.

Nu era de altfel singurul caz. Reprezentărilor Mîntuitorului și ale apostolilor săi, ale profeților și părinților bisericii — oameni care trebuiau să dea expresie caracterului sublim al înțelepciunii divine sau ethosului creștinătății întemeiat pe credința în lumea de apoi — le lipsește cel mai adesea flexibilitatea ușoară, aeriană, înlocuită de o statură dreaptă și energică, ce nu pare totuși a avea greutate, nici poziția puternică și apăsată a motivelor antice înrudite, ci este dimpotrivă stră-

* Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, p. 313 și urm.

** Cf. Worringer, *op. cit.*, p. 48 și urm., făcîndu-se în orice caz abstracție de generalizările lui Worringer.

*** Cf. W. Vöge, *op. cit.*, p. 313 și urm.

bătută de o tendință irezistibilă de creștere spre înălțimi, uneori parcă de un elan al zborului în sus în linie dreaptă. Această impresie este întărită de un contrapost nenatural al jumătății de sus și de jos a trupurilor acestor personaje reprezentate cu un picior dus înainte într-o poziție diagonală față de privitor. Contrapostul este atît de puțin izbitor, încît la prima vedere, nesugerînd nici o mișcare a trupului, este abia perceptibil; el este totuși suficient pentru a deplasa lent toate formele din poziția lor de repaus, determinată de jocul natural al forțelor, și pentru a face ca verticalele dominante în structura figurii să exprime o mișcare liberă, elansată, independentă de acel joc natural al forțelor. Prin așezarea figurilor pe o bază îngustă sau adesea și *in punto de'piedi*[44] și prin slaba accentuare a corporalității, motivul antic al așezării statuare, rigide sau elastice, pe sol este transformat pentru a da iluzia unei plutiri în spațiul liber.

Era o moștenire a artei paleocreștine ideea aceasta de a reprezenta făpturi divine și sacre, atunci cînd trebuiau, într-o solemnitate monumentală, ca exponenți ai unor forțe supranaturale, să-l înalțe spre ei pe privitor, plutind dematerializate ca în vis. Această moștenire a fost păstrată și după ce corporalitatea statuară și-a reluat locul în sfera preocupărilor artistice. Din concepția ce-i sta la bază s-au dezvoltat cele două motive principale ale mișcării din arta statuară gotică, unul fiind o creație nouă, celălalt o reinterpretare a celui mai important motiv static clasic potrivit cerințelor acelei concepții și amîndouă decurgînd din elementele mai vechi și mai noi, clasice și medievale creștine, active în viața spirituală a evului mediu și unificate lăuntric de către instanța mai înaltă a marelui sistem idealist al perioadei gotice. Ele au constituit totodată punctul de plecare pentru rezolvările statuare cele mai importante și pentru întreaga artă statuară din epoca următoare, a cărei origine ne apare astfel într-o lumină nouă.

Prin integrarea existenței fizice în acest zbor spre transcendență ce cuprinde lumile și timpul și

care a supus forma concretă criteriilor și legilor nemărginirii mult dorite, a apărut un nou concept și conținut al monumentalității statuare, care nu însemnau o întoarcere la clasici și pe care creatorii ei nu le-au privit-o ca atare, ci le-au considerat superioare antichității*. Intențiile și problemele artistice ale artei statuare, așa cum le descoperise spiritul grec, nu puteau servi noii sculpturi monumentale a evului mediu, tot așa cum sistemele înțelepților greci nu erau de folos gîndirii medievale, decît ca mijloace ajutătoare pentru rezolvarea unor probleme pe care le considera superioare; *prin aceasta* însă, ele au reintrat în noua linie evolutivă a artei europene și s-au putut dezvolta în epocile ulterioare, cînd contextul inițial s-a mai destrămat și a fost înlocuit de un altul ce le era mai apropiat, dobîndind o relativă autonomie, apropiindu-se din nou de semnificația lor din antichitate, depășind-o chiar în ce privește unele cuceriri formale, dar nerevenind de fapt niciodată cu totul la vechea concepție. Căci nimeni nu mai putea întruchipa și reprezenta ideea de monumentalitate și permanență în mod obiectiv și concret, în măsura în care a făcut-o antichitatea, fără a ține seama de noua atitudine spirituală, de doctrina potrivit căreia această idee decurge în ultimă instanță din cunoașterea ideală a unui sistem de relații ce depășește obiectul individual și se referă la viața lăuntrică a omului. Lucrul acesta fusese desigur, teoretic cel puțin, postulat în speculațiile idealiste ale filosofiei grecești, dar el a devenit un bun comun al omenirii abia pe baza concepției idealiste creștine ce integra toate valorile vieții.

O situație similară poate fi înregistrată și în ce privește respectarea *relațiilor figurale cu spațiul ce le înconjoară*. În această privință trei sînt parti-

* În legătură cu sculptura evului mediu și a epocii moderne, dependentă de creștinism și fundamental diferită de structura antică, sînt de menționat interesantele expuneri ale lui Witting (*Von Kunst und Christentum.* I. Abhandl. *Plastik und Selbstgefühl*)[45]. Nu pot însă împărtăși nicidecum concluziile lui.

cularităţile izbitoare, strîns legate între ele, care pot fi observate cu claritate îndeosebi în picturile medievale. Redarea cadrului spaţial a devenit desigur mai omogenă şi mai organizată, mai fidelă faţă de natură în motive izolate şi mai organică în corelarea acestora în comparaţie cu lipsa de reguli din fazele stilistice anterioare, cînd se oscila între dezintegrarea totală şi apropierea de formele antice. Totuşi progresul acesta nu se îmbina cu o construcţie mai consecventă şi cu un efect spaţial puternic al unei scenografii naturale corespunzătoare situaţiei înfăţişate! Se urmărea dimpotrivă să se elimine din imagine tot ce putea sugera adîncimea spaţială, astfel încît personajele şi clădirile zugrăvite ca nişte culise par a fi lipite unele de altele, acestea din urmă constituind adesea doar un cadru arhitectonic al compoziţiei figurale şi dînd picturii caracterul unui decor bidimensional ce renunţă la redarea adîncimii spaţiale.

Aceasta nu înseamnă totuşi că pictura şi sculptura din goticul timpuriu au renunţat la *orice* efect spaţial. Nici vorbă nu poate fi de aceasta: doar relaţia figurilor cu spaţiul era altfel gîndită decît în arta antică sau în cea modernă, de la care pornim îndeobşte atunci cînd apreciem modul în care este reprezentat spaţiul. Printre trăsăturile caracteristice ale picturii gotice timpurii se află efortul de a desfăşura compoziţia nu în adîncime, cum sîntem obişnuiţi, ci în relief.* Personajele, cel puţin acelea care sînt cele mai importante pentru evenimentul înfăţişat, sînt distribuite nu la nivelul orizontal al unui fragment de teren văzut în adîncime, ci se află la marginea extremă a imaginii depăşind cadrul ei interior, astfel încît ele par a se afla nu îndărătul, ci în faţa suprafeţei pictate a tabloului, ca şi cum ar fi mînate de o forţă care le împinge din adîncimea tabloului spre privitor, o dată cu toate obiectele ce se află în spatele lor.

* Originea acestui mod de reprezentare poate fi urmărită pînă în epoca paleocreştină. Ea a suferit în evul mediu diverse modificări şi a dobîndit o nouă importanţă în arta gotică.

Se mai poate vorbi în aceste condiţii de *adîncime a imaginii?* Trebuie să atragem atenţia aici asupra unei o doua trăsături distinctive a invenţiei imagistice gotice, asupra fondului asemănător unui covor ce se leagă de regulă cu aşezarea de care am vorbit mai înainte a personajelor. Acest fundal nu trebuie înţeles în mod naturalist, ca o închidere a unui spaţiu interior, întrucît este folosit şi în scenele peisagistice sau ca element pe fondul căruia sînt sugerate fenomene atmosferice. El nu înseamnă nimic altceva decît ce este, anume o suprafaţă împodobită ornamental, *în faţa* căreia stau, reunite în spaţiu, personajele, aşa cum sînt aşezate statuile gotice în faţa peretelui faţadei. Am putea recurge la o comparaţie cu părinţii bisericii ai lui Correggio ce par a pluti în faţa masei arhitectonice în spaţiul bisericii, la o comparaţie cu întreaga lui descendenţă barocă, dar în arta gotică era vorba nu ca la Correggio şi urmaşii acestuia de zugrăvirea unui eveniment izolat, a unei viziuni miraculoase, ci de o structură compoziţională generală, al cărei sens nu poate fi pus la îndoială dacă avem în vedere originea, ca şi concordanţa ei cu fenomenele similare din sculptura acelei vremi.

Începuturile ei trebuie căutate în arta antică tîrzie, printre inovaţiile căreia, după Riegl, „se numără o izolare a formelor în structura lor spaţială tridimensională şi emanciparea în felul acesta a intervalelor dintre ele". Asemănătoare este şi relaţia figurilor gotice cu „fondul", de care se desprind, astfel încît spaţiul ce se creează între ele şi fond poate da impresia că forma tridimensională este situată liber în spaţiu. Dacă însă trebuie într-adevăr să căutăm rădăcinile compoziţiei spaţiale gotice în această mutaţie fundamentală, ea nu trebuie totuşi înţeleasă decît ca ducînd mai departe principiile paleocreştine.

Să ne reamintim prin ce se deosebeau. În arta romană tîrzie evoluţia reprezentării spaţiului se întemeia pe faptul că forma cubică, tridimensională, a fost transformată în valori ce corespund fenomenelor tranzitorii din spaţiu şi ca atare pot

fi raportate la valorile optice ale spațiului liber ce le înconjoară. Elementele comensurabile, tactile, sugerînd concentrarea într-un spațiu cubic, și-au pierdut forța și au fost înlocuite prin aparențe optice, prin dizolvarea formelor în valori cromatice, în lumină și umbră, în linii care nu mărginesc forma, ci au o semnificație de ordin spațial. Toate acestea trebuiau în chip firesc să ducă la integrarea în reprezentarea imagistică a relației cu spațiul fără limite materiale ce înconjură figurile, cu stratul de spațiu ce le învăluie. Aproape lipsite de atribute fizice, într-o stare de dematerializare spiritualizată, făpturile se desprind de fond și se rînduiesc, de cîte ori trebuie să întruchipeze entități ale gîndirii, într-un plan vizual ideal, în care se conturează ca o serie de fantome vizuale paralele în cadrul unei zone spațiale ideale, sugerate tot doar ca o impresie optică.

Spațiul a devenit în felul acesta un fundal ideal, expresia unei orientări în adîncime, care nu este realizată prin intermediul unui fragment spațial închis, ci apare ca o mișcare abstractă spre adîncuri în spațiul infinit, în care sînt situate personajele al căror scop este ca, oprind pentru o clipă această mișcare, să atragă privirile și să le conducă în direcția dorită prin prezența lor vie și directă, deși fantomatică și aproape imaterială. Un rol asemănător l-a jucat mediul spațial în arta antică tîrzie și ca „interval" *între* figurile luate în parte. Și în acest caz el reprezenta în primul rînd un cadru al formei și ca atare un element despărțitor. În măsura în care el devine un factor estetic autonom, funcția lui este coordonată cu aceea a formei materiale și duce la alternanța dintre formă și spațiu, lumină și umbră, care lipsește forma cubică de a treia dimensiune și transformă suprafața tabloului într-o oglindă a mișcării, precis orientate sau iradiind în toate direcțiile, a spațiului și formelor.

Progresul făcut în redarea spațiului în raport cu arta clasică a constat așadar în primul rînd în faptul că *ea s-a transformat dintr-un atribut al unei relații spațiale locale, cu o semnificație con-*

cret obiectivă limitată, într-un mijloc artistic general de expresie, care, lipsită treptat de semnificația sa naturalistă inițială, a trebuit să servească în arta nouă creștină, într-o măsură tot mai mare, în genere la dezintegrarea consistenței materiale și a ancorării mecanice a corpurilor și formelor izolate într-o reconstrucție materială a spațiului, la înlocuirea relației lor cu un ambient spațial individualizat printr-un efect spațial universal, la alternarea acestuia cu valori spațiale abstracte. S-a realizat astfel un procedeu prin care tot ce ținea de existența fizică și de viața simțurilor era subordonat noii concepții psihocentrice care, pornind de la credința că între lucruri există o relație de ordin suprasenzorial, era firesc să aspire și în artă spre o ordine abstractă, supranaturală și spre semnificații avînd temeiuri antimateriale.

Este limpede că această înțelegere a spațiului liber ca reversul integrator al oricărei invenții formale nu poate fi confundată cu cerința naturalistă a artei moderne de a înfățișa orice obiect ca parte a unui cadru spațial. Baza acestui principiu al epocii moderne a fost totuși creată în epoca marilor transformări spirituale, care duc de la antichitate spre evul mediu și, în acest fel, a fost deschis artei, în accepțiunea deplină a cuvîntului, un drum nou pe care ea putea efectiv păși, ca odinioară arta greacă arhaică față de arta veche orientală, „luînd-o de la capăt" și lăsînd în urmă perfecțiunea pe care o atinsese, dintr-un stadiu primordial spre noi posibilități și cuceriri. Acestea nu au însemnat în mod cert, în măsura în care este vorba de evul mediu, o apropiere de natură, ci o dezvoltare generală în continuare a noii funcții artistice a spațiului, a cărei istorie ne poate permite să înțelegem mai profund esența și evoluția artei medievale.

Pentru a avea o imagine de ansamblu a drumului parcurs în această direcție pînă la arta gotică, trebuie să revenim încă o dată la sculptura monumentală din perioada gotică. O inovație fundamentală a constat în faptul că figurile nu mai

sînt descompuse într-un sistem de sugestii optice ale formei şi spaţiului, de zone adîncite, umbrite, şi de zone luminoase, ieşite în relief, de suprafeţe neutre şi de linii acorporale ce reprezintă un reflex antimaterial al unui eveniment spaţial, sistem menit să ascundă materialitatea acestor figuri, care sînt apoi recompuse din aceste elemente fără a se ţine seama de fidelitatea faţă de natură, potrivit cerinţelor jocului artistic sau mai bine zis ale convingerilor supranaturale. Ele sînt acum concepute sub forma de *corpuri cubice care trebuie să dea această impresie şi în ce priveşte relaţia lor cu spaţiul.* În înscrierea lor pe cît posibil frontală într-o zonă de adîncime paralelă cu suprafaţa fundalului, care nu are nimic comun nici cu reliefuI sculptural clasic, nici cu izolarea clasică, în sine, a statuilor, nu este greu să recunoaştem principiul compoziţional din antichitatea tîrzie ce le stă la bază şi care a rămas valabil în continuare în evul mediu şi anume principiul aşezării figurilor într-un plan vizual paralel cu profilul vertical al unui fundal spaţial ideal. Figurile se înalţă însă acum în materialitatea lor, în întreaga lor structură plastică tactilă, în faţa peretelui faţadei, de care au fost despărţite *efectiv* printr-o zonă spaţială; nu mai este adică vorba de un concept general ideal al spaţiului, ca în arta antică tîrzie şi în cea paleocreştină, ci de un spaţiu *real tridimensional*, în care se pot desfăşura corpuri cubice, evenimente spaţiale şi care, mai ales, îi apare şi privitorului într-o relativitate multiplă, caracteristică percepţiei individuale a unui fragment din spaţiul real.

Converg aici liniile de evoluţie ale artei romanice, în care, într-o măsură mai mică sau mai mare, au început să aibă un nou rol materialitatea, spaţialitatea materială a formelor, statismul lor şi desfăşurarea lor liberă în spaţiu, în care se urmărea o obiectivare mai puternică a funcţiei tridimensionale a corpurilor, ceea ce trebuia să ducă, cel puţin în parte, la o nouă apropiere de arta clasică şi, încă mai mult, de nepoata ei trecută la creş-

tinism, arta bizantină*. Fidelitatea faţă de natură şi perfecţiunea formală a artei clasice au rămas ca şi mai înainte în afara preocupărilor artistice, totuşi plasticitatea corpurilor care putea fi întîlnită în operele de artă mai vechi ale antichităţii şi pe care arta antică tîrzie, proaspăt elenizată în Bizanţ, a păstrat-o cu mai mare fidelitate, motivele statice prin intermediul cărora puteau fi înfăţişate figuri în volume compacte şi într-o unitate dinamică — problemele specifice ale formei plastice au devenit treptat în sculptura şi pictura romanică, în noi condiţii şi alături de alte aspecte ale evoluţiei, factorii vii** care au făcut ca, în cadrul vechilor compoziţii, din siluete ale unui fenomen spaţial, figurile să-şi recapete corporalitatea haptică[46] şi volumetria spaţială.

La aceasta s-a adăugat încă ceva.

Mutaţia descrisă mai sus *nu* a însemnat o desprindere a noilor structuri formale din complexul mai înalt al valorilor spaţiale, care a devenit din epoca romană imperială forţa conducătoare în creaţia artistică. Nu este vorba aici doar de vestigii ale redării unei scene naturale, care s-ar fi limitat la sporadice aluzii concrete sau care trebuiau să se integreze şi ele într-o unitate compoziţională superioară; subordonarea spaţială consta într-un complex de relaţii spaţiale ideale care cuprindea toate elementele ansamblului şi determina funcţiile lui artistice şi faţă de care chiar şi noua construcţie a formelor, bazată pe elemente ale substanţialităţii tactile şi pe comprimarea spaţiului, a rămas ne-antică, reprezentînd în fond doar un coeficient lipsit de independenţă. Pentru un

* Privite din acest punct de vedere, puternicele influenţe bizantine care se manifestă în pictura şi în sculptura occidentală din secolul al XI-lea apar ca o mişcare unitară, care, îmbogăţită prin noi apropieri în interpretarea problemelor formei, a atins punctul ei culminant, în Italia şi, în parte, şi în Germania, abia în secolul al XIII-lea. Literatura monografică consacrată acestui capitol al problemei bizantine este cuprinzătoare, dar lipseşte o expunere sintetică. Ea ar fi foarte necesară.

** Întîlnim primele impulsuri ale acestei evoluţii în Renaşterea carolingiană.

artist romanic nu ar fi fost de conceput ca, de dragul ei, să tulbure acea relaţie dintre formă, spaţiu şi delimitare spaţială, dintre forţele statice şi mişcarea ritmică în spaţiu, dintre masa inertă şi curentul de semnificaţii de ordine spirituală ce o străbătea şi-i dădea formă şi care a reprezentat sensul şi scopul cel mai înalt al artei romanice. Nu e mai puţin adevărat că, alături de construcţia figurilor, şi noua artă a structurării spaţiului a suferit o metamorfoză asemănătoare, în urma căreia elementele şi formele tectonice şi plastice au dobîndit o altă însemnătate în cadrul întregii configuraţii spaţiale, al spaţiului însuşi şi al delimitării acestuia, înlocuind într-o măsură mai mare decît înainte, în funcţie şi de o mare structură spaţială unitară, iluzia spaţială cu o existenţă şi o impresie obiectivă, reală, a spaţiului. Stîlpii unei biserici romanice sînt nu numai elemente constructive ale unei linii dinamice, ritmice, ci şi, nu în mai mică măsură, corpuri grele, masive, care trezesc ideea aşezării şi extensiei unor volume ample în spaţiul real. Peretele se divide în travee, prin care acelaşi efort de a compartimenta compoziţia în unităţi cubice active se transmite şi elementelor ce delimitează spaţiul planului de fond, pînă atunci neted în esenţă, ba chiar, într-o anumită măsură, însuşi spaţiului delimitat, care se transformă dintr-un spaţiu ideal indefinit, într-un sistem de unităţi spaţiale, la baza cărora stă ideea unui fragment spaţial comensurabil, avînd funcţia unui corp spaţial.*

Arta gotică a tras din această metamorfoză concluziile cele mai radicale, care înseamnă deopotrivă o ruptură cu trecutul şi începutul unei noi evoluţii. Peretele despărţitor dispare în mod ideal, adică încetează să fie un mijloc estetic, şi este înlocuit pe cît posibil prin corpuri sculpturale şi prin spaţiul liber însuşi. Graniţa dintre lumea exterioară şi scena interioară, care se delimitează de tot ce este relevant din punct de vedere terestru, şi în care se petrec într-o desfăşurare spaţială evenimente de ordin spiritual, graniţa dintre spaţiul ideal şi spaţiul real dispare şi o dată cu aceasta trebuia să dispară şi întregul joc artistic, care transformase în arta romanică edificiile basilicale într-un sistem riguros de scheme spaţiale geometrice. Precum coloanele în clădirile paleocreştine, tot astfel, în catedralele gotice, pilaştrii se înşiră unul după altul ca o serie ritmică neîntreruptă de corpuri tectonice izolate, ceea ce ar putea crea impresia că arta creştină se apropia din nou în această privinţă de punctul de la care pornise. Cîte se petrecuseră însă între timp! Căci rostul şi forma artistică a acestor construcţii gotice peristile, dacă le putem numi astfel, nu decurgeau din relaţia lor cu un mare spaţiu ideal delimitat, izolat de tot ce este în jur. Ele se asociau numai cu spaţiul liber, universal, nemărginit, în toată amploarea şi întinderea lui, cu criteriile lui aprioric infinite, faţă de care totul devine relativ; ele cresc din pămînt cu o forţă şi într-o ordine supranaturală spre vaste înălţimi, într-un asemenea spaţiu, se întind spre adîncimi îndepărtate, iar cînd — emanaţie a finitudinii materiale în spaţiul cosmic etern, nelimitat — se apleacă unele spre altele şi se închid spre a constitui hale uriaşe, pentru a delimita casa Domnului, locul în care conştiinţa aspiră spre sferele spiritualităţii pure, ca pe o dumbravă sacră, de tot ce este profan, această delimitare nu mai înseamnă o închidere care separă fără putinţă de depăşire lumi incompatibile şi ireconciliabile. Ea este nu contrapunere, ci element de legătură, iar ceea ce încadrează, neizolîndu-l totuşi, este un fragment al lumii infinite care a fost transformat, prin faptul că este plin de ecouri ale unei ordini suprasenzoriale devenite perceptibile pe calea simţurilor, într-o sursă de sentimente şi semnificaţii artistice. Din toate cele spuse pînă acum rezultă că, în evoluţia medievală a relaţiei dintre compoziţia formală şi spaţială, s-au succedat următoarele stadii:

1. În antichitatea creştină şi la începutul evului mediu: îmbinarea şi mişcarea spirituală ab-

* Cf. W. Pinder, *Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie*, p. 39 şi urm.

stractă a formelor dematerializate într-un ambient spaţial ideal.

2. În arta romanică: Integrarea unor forme cubice coordonate şi a unor corpuri spaţiale ideale, concepute totuşi cubic într-o schemă compoziţională abstractă.

3. În arta gotică: asocierea ideală a unor forme cubice într-un fragment real al spaţiului nemărginit.

Această evoluţie curioasă a avut drept urmare faptul că s-a făcut primul pas spre descoperirea lumii şi naturii atotcuprinzătoare şi infinite în întregul lor, primul pas spre acea concepţie dominantă în epoca modernă care vede în ele unitatea supremă, faţă de care obiectele izolate şi fenomenele naturii sînt doar părţi componente ale întregului. Ce orizonturi s-au deschis prin aceasta viziunii artistice şi vieţii spirituale — de la descoperirea măreţiei „unei vederi panoramice de pe Mont Ventoux ce-ţi umple sufletul"* pînă la depăşirea geocentrismului şi la evanghelia acelei concepţii despre lume potrivit căreia procesele naturale veşnice din univers sînt la originea tuturor formelor de viaţă, iar cercetarea lor este calea spre cunoaştere, aprofundarea lor directă ducînd la elevarea spirituală — nu mai este nevoie să arătăm; important însă mi se pare a sublinia o dată mai mult că rădăcinile acestei evoluţii, şi lucrul acesta este valabil şi pentru primele ei începuturi de ordin speculativ, trebuie căutate în relaţia transcendentă a evului mediu cu universul veşnic şi nemărginit, emanaţia necesară a nesfîrşitei acţiuni divine.

Pentru a reveni însă la punctul de plecare al acestor consideraţii, reamintim că la baza invenţiei spaţiale a sculpturilor medievale sta asocierea, orientată spre privitor, a formelor plastice şi tectonice în spaţiul liber real, infinit. Acest fapt explică multe din trăsăturile lor: sensul mai adînc al compunerii figurilor înăuntrul unui bloc, al unui

* Petrarca, *Rerum familiarum libri*, 1336. În scrisoarea întîia din cartea a patra a acestei lucrări. Petrarca descrie ascensiunea întreprinsă pe Mont Ventoux în anul 1335.

volum spaţial, trăsătură dominantă nu numai în arta gotică, ci la care s-a revenit ori de cîte ori s-a urmărit să se exprime, potenţat artistic, cu pregnanţă, efectul spaţial puternic al corpurilor. Aceasta explică şi noile relaţii artistice ale statuilor cu clădirea pe care trebuie s-o împodobească. Peretele, în faţa căruia sînt aşezate statuile, chiar cînd este pus în valoare, este pe cît posibil compartimentat, dar proporţiile figurilor nu ţin de loc seamă, în cele mai multe cazuri, de motivele acestei compartimentări disproporţionate, ca şi fondul de peisaj din picturi, faţă de figurile sculptate ce se află în schimb într-un raport armonios cu structura spaţială generală liberă a clădirii. Rolul peretelui ce constituie fundalul lor nu este nici acela al unui relief şi nici al unui cadru arhitectonic menit să concentreze compoziţia, ci al unei culise de fond neutre, care, dacă nu putea fi evitată, nu era din punct de vedere artistic nimic mai mult decît un *element spaţial de legătură*. Reprezentînd o rezistenţă, ce putea fi totuşi depăşită, în calea proiecţiei în adîncime venind dinspre privitor, peretele trebuia totodată, *mutatis mutandis*, ca figurile din planul secund în construcţiile perspectivale de mai tîrziu, dar nu pe cale naturalistă, să facă să apară cu şi mai mare pregnanţă dorita legătură cu spaţiul şi prezenţa în spaţiu a statuilor. Uneori, cînd lucrul este posibil, se şi renunţă cu totul la perete, plasîndu-se figuri izolate sau, cum se întîmplă mai frecvent în cazul reliefului, întregi compoziţii figurale într-o nişă adîncă, asemănătoare unei scene, ai cărei pereţi dispar în umbră, adică într-un fragment al spaţiului real, aparent nemărginit şi totuşi legat din punct de vedere artistic de tema reprezentată. Este acesta un procedeu care pune în lumină cu deosebită evidenţă, în aspectele ei elementare, determinate de concepţii idealiste, îmbinarea principial nouă dintre artă şi realitate, dintre spirit şi materie care i-a dat naştere şi care stă la originea unei noi interpretări artistice a naturii.

Putem acum înţelege şi relaţia dintre formă şi spaţiu din pictura gotică timpurie. Fondul şi de

cele mai multe ori și cadrul reprezentării erau pentru ea de importanță secundară. Rolul lor era de a sublinia prezența liberă în spațiu a personajelor, de a interpune o zonă spațială între ele și fond. Fondul însă și cadrul nu erau înțelese, cum reiese de altfel din ornamentarea și tratarea lor cromatică, nici ca limite spațiale reale nici ca aluzii la un spațiu ideal, ca în arta paleocreștină; față de contextul spațial propriu-zis, față de asocierea liberă a unor corpuri tridimensionale într-un fragment al universului infinit, ele rămîn ceea ce sînt din punct de vedere material, fond pictat, suprafață a peretelui sau a pergamentului, împodobite uneori extrem de somptuos cu aur și culori pline de strălucire, dar întotdeauna într-un asemenea mod încît să nu existe vreo îndoială că este vorba de altceva decît de o suprafață materială pictată, dar în fond de importanță secundară pentru invenția și asocierea dorită a obiectelor în spațiu.

Pentru o astfel de interpretare a lucrurilor există o dovadă cum nu se poate mai remarcabilă și mai convingătoare. Creația cea mai caracteristică în cadrul evoluției picturii în perioada de tranziție de la romanic la gotic, chintesența însăși a obiectivelor urmărite în arta gotică, au constituit-o *vitraliile*. Faptul că acest gen de pictură atît de diferit și de neobișnuit a dobîndit o asemenea importanță și a ajuns la o atît de mare perfecțiune se explică, nu în ultimă instanță, prin aceea că răspundea în foarte multe privințe, ca niciun alt gen al ei, la ceea ce se cerea în primul rînd din punct de vedere artistic picturii. Marile vitralii gotice sînt pereți, care nu sînt totuși pereți, ele delimitează spațiul bisericii, dar stabilesc totodată o legătură cu spațiul cosmic nemărginit. Această legătură se realizează, și aceasta este o inovație de aceeași anvergură cu cucerirea spațiului liber, prin intermediul *luminii naturale*, care însă, prin faptul că trebuie să pătrundă prin bucățile de sticlă colorată, se modifică cromatic și pare a iradia din figurile ce compun pictura cu o strălucire supranaturală. Aceste personaje înseși, transpuse prin contururile și suprafețele lor în re-

gistrul monumental, într-o zonă a clarității ideatice, a perfecțiunii și armoniei, care reprezenta idealul gotic al întruchipării divinului, par a veni de foarte departe, ca oaspeți cerești de o strălucire „de nimic întrecută", dintr-un crepuscul care șterge toate îngrădirile, mesageri ai nemărginirii în timp și în spațiu, o minune de „transfigurare" spirituală, supramaterială, realizată prin *apariția lor într-un spațiu real nemărginit și prin lumina care-l umple și îl străbate.*

„În întreaga lume vizibilă, nimic nu îți produce o impresie mai puternică — spune Julius Lange, căruia îi datorăm o strălucită caracterizare a vitraliilor medievale* — decît aceea pe care ți-o face interiorul unei mari catedrale gotice în amurg, cînd o lumină difuză umple tot spațiul și ochiul nu mai poate vedea decît acele fâpturi clare, strălucitoare, care plutesc sus, spre apus, în șiruri grave, solemne sau în îmbinări mistice de linii, atunci cînd soarele de seară cade aprins pe ele. Atunci sentimentele se înflăcărează și toate culorile cîntă, jubilează sau suspină. Într-adevăr aceasta este — o altă lume."

Această lume însă, adăugăm noi, care înalță spre ea sufletele, a dat și trăirii senzoriale nemijlocite un nou conținut artistic. Cînd Lange subliniază pe bună dreptate că genialitatea vitraliilor gotice constă în faptul că „oamenii evului mediu au găsit, în funcție de orientarea spirituală predominantă, un mijloc natural prin care să se creeze impresia de supranatural", am completa cele spuse de el afirmînd că, și invers, noii coeficienți naturali ai acelor apoteoze au devenit, prin asocierea cu lucrul cel mai măreț pe care, în concepția medievală, i-a fost dat omului să-l vadă, elemente constitutive ale acelei măreții și, de atunci încolo, bunuri permanente ale patrimoniului spiritual cel mai valoros al omenirii.

Cînd însă condiționarea transcendentă a trecut pe planul al doilea, aceste bunuri au căpătat o valoare de sine stătătoare: — amploarea spațiului

* „Ein Blatt aus der Geschichte des Kolorits", în *Ausgewählte Schriften*, vol. 2, p. 130 și urm.[47]

ce îndreaptă privirea pînă la ultimul hotar al orizontului, peste natura divină şi peste lucrul înfăptuit de oameni, vraja luminii, care acoperă lucrurile acestei lumi cu o strălucire sărbătorească sau cu un văl feeric, face ca ele să apară întreţesute cu razele ei delicate ca un reflex al existenţei şi vieţii cosmice nesfîrşite, sustras influenţei şi voinţei individuale, trezeşte sentimentul unei linişti de vis, al unei lumi de dincolo de voinţă şi faptă, toate acestea au devenit prin ele însele miracolul accesibil simţurilor, pe care arta a putut să-l dezvăluie oamenilor.

Ar fi ademenitor să urmărim mai departe forţa creatoare a spiritualismului medieval, care a fost (şi nu numai în domeniul istoriei artei) prea puţin luată în consideraţie, dar pentru cercetarea noastră socotim că este suficient faptul că am pus-o în lumină pe baza celor mai importante caracteristici stilistice generale ale picturii şi sculpturii gotice timpurii.

Acestor caracteristici le este comună *legătura indisolubilă dintre conţinutul spiritual şi formal al operelor de artă şi evenimentele subiective, psihice*, ceea ce a constituit o moştenire a întregii arte creştine, încă de la începuturile ei, dar a dobîndit, cum vom vedea, prin integrarea noilor valori materiale ale existenţei, o nouă intensitate. Cuvintele lui Toma din Aquino despre „vocea lui Dumnezeu dinăuntrul nostru, care ne învaţă să cunoaştem ce este adevărat şi cert" sînt nu doar o profesie de credinţă bazată pe revelaţia religioasă; ele cuprind totodată o teorie generală a cunoaşterii, care însemna începutul sfîrşitului marelui şi mîndrului edificiu teoretic tomist.

II. Noua atitudine faţă de natură

Pe baza imensă a spiritualismului medieval, a cărui însemnătate pentru artă mai mult o bănuim decît o cunoaştem efectiv, s-a desfăşurat, începînd din secolul al XII-lea, nu numai în mod obiectiv ci şi pe planul formei, procesul de întoarcere la

natură, la lumea concretă*. El s-a întemeiat, cum am arătat mai înainte, pe reconcilierea spirituală generală cu lumea reală, privită ca scena unor fapte meritorii şi ca primă treaptă necesară în calea spre existenţa veşnică a celor aleşi. În artă această reconciliere şi-a găsit expresia în faptul că *natura nu a mai fost considerată ca lipsită de importanţă în cadrul concepţiei existente despre îndatoririle artei, ci a început să fie redescoperită pentru artă, evident în anumite limite.*

Mutaţia care s-a produs, împreună cu toate inovaţiile ce i se asociază, se manifestă cu cea mai mare claritate în modul de reprezentare a omului. Progresele făcute în această privinţă pot fi din nou, cel puţin în prima perioadă, mai limpede observate în operele sculpturale decît în picturi, unde au continuat să acţioneze tipuri vechi de compoziţii, întemeiate pe alte premise. (Mai tîrziu, raportul s-a inversat). Concentrarea preocupărilor asupra adevărurilor supramundane a avut drept urmare faptul că, în evul mediu timpuriu, corpul a avut doar un rol subordonat, caracterizîndu-se în reprezentările artistice, ca în arta greacă veche arhaică, prin structura lui rigidă, inertă, de bloc. Nu făpturile văzute într-o mişcare vie, care apar ici şi colo în evul mediu ca moştenire a marilor cicluri istorice ale artei paleocreştine, tot astfel cum în arta prezentului apar în continuare motive baroce, ci figurile riguros axiale — şi ele o moştenire a antichităţii paleocreştine —, îndreptate spre privitor şi legate între ele doar vag prin gesturi şi mai strîns prin comunitatea spirituală lăuntrică, sînt cele care întruchipează progresul stilistic al artei medievale atît în sculptură cît şi în pictură.

Cînd însă orientarea spirituală s-a reîntors spre om şi spre viaţa lui în această lume, simbolurile umane anchilozate au prins din nou viaţă, dar nu pentru că s-ar fi produs o revenire la originea lor clasică sau pentru că arta ar fi apucat-o pe un

---

* Găsim la Toma din Aquino o frumoasă formulare concluzivă: Dumnezeu se bucură de toate lucrurile, pentru că fiecare din ele este în concordanţă efectivă cu fiinţa lui (Cf. Jungmann, *Ästhetik* 92.)

drum asemănător cu cel urmat de arta elină, atunci cînd aceasta s-a străduit să insufle o vitalitate mai puternică structurilor orientale vechi şi propriilor structuri arhaice. Această revitalizare s-a întemeiat la greci în primul rînd pe observarea şi reprezentarea motivelor psihice dinamice care, existente în anumite invenţii imagistice, au fost reînţelese în cauzalitatea şi legitatea lor naturală, în legătura lor organică şi în determinarea lor voliţională, astfel încît omul a fost redescoperit artistic ca fiinţă spirituală numai în lumina proceselor materiale. De aşa ceva nici vorbă nu putea fi în noua artă gotică, cu întreaga ei preistorie, care consta în depăşirea materialismului antic clasic.

Statuile şi personajele izolate pictate îşi păstrează de aceea multă vreme caracterul rigid, de bloc, iar în ce priveşte redarea motivelor psihice dinamice se poate observa pînă la începuturile Renaşterii o maximă sobrietate*, în raport cu care

* Acest lucru trebuie avut în vedere în deosebi în tratarea problemelor noului stil statuar monumental. Fără îndoială înnoirea artei statuare, care-şi pierduse orice drept de a exista în epoca antimaterialismului artistic, trebuie pusă, direct sau indirect, în legătură cu impulsuri venite din antichitate, fără ca însă să se poată vorbi de încercări de imitare sau chiar de o întrecere cu statuile antice. Au fost oare artiştii orbi, incapabili să înţeleagă, cum s-a afirmat cîndva, frumuseţea plăsmuirii clasice a corpului? Singurul motiv pentru care ea a fost respinsă era oare faptul că, neîndemînatici în redarea corpului, artiştii nu aveau nicio înţelegere pentru meritele sublime ale modelelor antice? Că nu acesta a fost cazul, o demonstrează în chip evident faptul că, deşi în alte zone au putut fi înregistrate, în repetate rînduri, influenţe antice, în nord au lipsit pînă la Renaştere, cu puţine excepţii, încercările şi impulsurile menite să îmbogăţească pe această cale soluţiile artistice şi să opună operelor clasice lucrări asemănătoare. Chiar în domeniul artei statuare toate încercările de acest fel au fost, cu toată mişcarea renascentistă din secolul al XIII-lea, ezitante şi infructuoase — pînă ce în Quattrocento s-a produs o schimbare din temelii a lucrurilor, ale cărei cauze vor trebui discutate într-un alt context. Între Venus din Pisa şi statuia lui David din bronz a lui Donatello se deschide o prăpastie, a cărei explicaţie trebuie căutată nu doar în înţelegerea nouă pentru valorile antichităţii, determinată de progresele de ordin naturalist. Cuceririle naturaliste ale artei gotice au fost desigur premisa exterioară, dar în nici un caz cauza internă propriu-zisă a acestei mutaţii.

unele cuceriri izolate abia dacă pot fi luate în seamă. Altul a fost deci mijlocul prin care a fost depăşită imobilitatea cristalină, rigiditatea figurilor medievale şi acest mijloc a fost *viaţa spirituală* ce le-a fost insuflată. Prin exprimarea spiritualităţii, fie în genere ca reprezentare a unei tendinţe spirituale unificatoare, fie în special ca redare a contactului spiritual sau trăsăturii spirituale caracteristice, vechilor structuri inerte li s-a insuflat o nouă viaţă. *Noul naturalism post-antic porneşte de la înţelegerea omului ca personalitate spirituală:* acesta este faptul fundamental în cadrul noii evoluţii artistice, care era firesc să exercite şi asupra întregii relaţii cu natura o influenţă decisivă. Era aceasta o consecinţă necesară a întregii dezvoltări a artei creştine care a pus de la începuturile ei, cum am subliniat mai înainte, la baza invenţiei figurilor şi a modalităţilor de asociere compoziţională a lor nu acţiuni, ci situaţii spirituale. Atît doar că, în stadiul mai vechi al acestei evoluţii, elementul de bază al acestei concepţii artistice era aproape impersonal, o forţă spirituală superioară care domneşte peste tot ce se întîmplă, din care cauză uneori a apărut un contrast izbitor între evenimentul psihic şi cel fizic, contrast care este pentru privitorul modern, obişnuit să le armonizeze pe amîndouă, barbar şi lipsit de sens. Cînd concepţia metafizică despre lume s-a îmbinat cu o relativă recunoaştere a valorilor senzoriale ale acestei lumi, interpretarea psihocentrică a existenţei a rămas totuşi, ca şi mai înainte, factorul decisiv pentru toate problemele vieţii şi, implicit, şi pentru relaţia cu natura. Deosebirea consta însă în faptul că această spiritualizare nu a mai fost căutată exclusiv în substanţe transcendente, reprezentînd o forţă ce domneşte dincolo de fenomenele şi întîmplările naturale, ci a fost asociată, pe cît posibil, cu percepţia senzorială şi cu experienţa psihică*. Să ne reamintim care au fost consecinţele acestei evoluţii.

* Cf. Kurt Freyer, „Entwicklungslinien in der sächsischen Plastik des dreizehnten Jahrhunderts". *Monatshefte f. Kunstwissenschaft*, IV (1911), p. 261 şi urm.[48] Ne aflăm în faţa unei încercări remarcabile de a dezbate, pornind de la

În ea era implicat pasul cel mai important spre o schimbare totală a idealității în reprezentarea omului. La baza ei sta nu mecanismul corpului stăpînit pe plan artistic cu o perfecțiune maximă, ci ea se întemeia, în mod esențial, în primul rînd pe merite spirituale și etice. Nu făpturi ideale din punct de vedere trupesc, în frumusețea și legitatea materială a cărora trebuia să se întruchipeze ceea ce este mai înalt și mai elevat în lumea trecătoare, constituiau scopul artei noi, ci *individualități spirituale care opuneau cotidianului ideea unei umanități superioare pe plan intelectual și moral.*

Nu trebuie să înțelegem prin aceasta că frumusețea pămîntească a trupului ar fi fost principial exclusă. Pînă la arta gotică ea a fost într-adevăr combătută sau în orice caz n-a jucat nici un rol*.

---

o zonă limitată în timp și în spațiu, problemele artistice ale sculpturii gotice.

* Încă Paulinus din Nola, cerîndu-i-se de către Sulpicius Severus portretul său și al soției sale, respingea această rugăminte cu cuvintele: „Qualem cupis ut mittamus imaginem tibi? Terreni hominis ac coelestis? Scio quia tu illam incorruptibilem speciem concupiscis, quam in te rex colestis adamavit". (Epistola XXX. Migne, *P. L.*, 61, 322)[49]. Ceea ce episcopului de cultură clasică i se părea a fi incompatibil cu esența artei și de aceea o motivare suficientă a refuzului s-a transformat în epoca următoare în punctul de plecare al unei noi reprezentări a omului. Scriitorii medievali își exprimă în repetate rînduri astfel de gînduri: „Quid namque eorum, quae in facie lucent, si internae cuiuspiam sanctae animae pulchritudini comparetur", scrie Bernard de Clairvaux[50], „non vile ac foedum recto appareat aestimatorii? (în Cant. serm. 27, nr. 1., Migne, *P. L.*, 183, 913)[51]. La fel gîndește și Toma din Aquino: „Perfectissima formarum id est anima humana, quae est finis omnium formarum naturalium" (*Qq. disp. q. de spirit. creat.* a . 2)[52], pentru el însă, în concordanță cu arta timpului său, între frumusețea sufletească și cea trupească nu mai este o contradicție de netrecut, ceea ce l-a făcut să încerce o delimitare mai precisă. În timp ce pentru Augustin, clasicist printre părinții bisericii, în vremea sa frumusețea trupească însemna gradul cel mai scăzut al frumuseții (pulchritudo ima, extrema. *De vera relig.* c. 40, n. 74, Migne, *P.L.* 34, 155)[53], Toma a încercat, în acord cu arta nouă, să justifice atît latura trupească cît și pe cea spirituală: „Visio corporalis est principium amoris sensitivi. Et similiter contemplatio spiritualis pulchritudinis vel bonitatis est principium amoris spiritualis" (*S. Th.*, I, sec. qu. 27, a. 2)[54].

Numai făpturile divine și îngerii păstrau în arta medievală timpurie și în arta romanică o fărîmă din perfecțiunea clasică a formelor. În mulțimea celorlalte personaje nu mai regăsim din ea nici o urmă. În majoritatea lor ele ne apar deformate, disproporționate, grotești și caricaturale și aceasta atît la începutul evoluției din secolele al VII-lea și al VIII-lea, cît și în ultimele manifestări ale stilului romanic, astfel încît nu se poate vorbi nici despre pierderea treptată a canonului clasic și nici despre primitivitate treptat depășită*. Nu se urmărea prin aceasta, ca uneori în arta vremii noastre, urîtul caracteristic, ci doar se reprima tot ceea ce putea aminti de merite fizice, de cultul trupului uman și al vieții; așa se explică aspectul de mumii al acestor reprezentări. Vechiul canon clasic al formelor s-a transformat, din momentul în care a fost lipsit de ce era în el viață plenară, forță materială, într-o fantomă sfrijită, îmbătrînită, iar această trăsătură reapărea, corespunzînd orientării fundamentale a concepției artistice, ori de cîte ori se încerca să se reia, în funcție de noua evoluție medievală a problemelor formei, ca în secolele al IX-lea și al XI-lea, o dată cu rezolvări formale clasice, și construcții clasice ale formelor. Evul mediu timpuriu avea idealuri cărora asemenea construcții le erau străine, iar toate urmele de glorificare a omului pe care le întîlnim pînă în secolul al XII-lea sînt mai mult rămășițe din vremuri trecute sau formule practice, decît noi cuceriri.

Ele semnifică totuși începutul unei transformări, treptat conștiente, legate de orientarea mai profană a preocupărilor spirituale. Ideea greacă despre frumos a fost reintrodusă în literatură, fiind invocați în legătură cu aceasta în primul rînd Augustin și „pseudoapostolul neoplatonic, esteticia-

---

* Capetele cadaverice cele mai înfricoșătoare pentru privitorul de astăzi au fost create în sec. al XII-lea în pragul noii arte gotice, iar orientarea care le dăduse naștere a continuat să domine în unele școli chiar din Franța pînă în vremea în care noul stil ajunsese la deplina lui dezvoltare. Cf. Vöge, *op. cit.* p. 44, il. 15.

nul printre părinții bisericii", Dionysius Areopagita*, ale cărui precizări în cadrul doctrinei tomiste despre artă au avut un rol atît de însemnat și căruia Dante i-a înălțat un monument glorios și nepieritor. Au fost reluate vechi teme ale speculației estetice, cărora li s-a dat însă un nou conținut. În timp ce pentru Augustin punctul de plecare al tuturor ideilor artistice era frumusețea absolută suprasenzorială a lui Dumnezeu, care se manifesta ca „ritmul viu și forma și unitatea pur spirituală a imensului poem cosmic"**, gînditorii epocii gotice i-au atribuit frumuseții o sferă pur profană, ea legîndu-se însă în mod obligatoriu de ideea de *honestum* care, în cuvintele lui Toma din Aquino, era înțeleasă ca *spiritualis decor et pulchritudo****[55]. Din această asociere s-a născut o idee nouă despre frumusețea și sublimul artistic, în care *forma frumoasă din punct de vedere material apare ca expresie a meritelor spirituale.* Mariile gotice sînt imagini ale grației și drăgălășeniei feminine, sfinții cavaleri ale forței nobile, tinerești, apostolii și adepții lui Hristos sînt întruchipări ale bărbăției neînfrînte. Făpturile sfinte trebuie să fie înzestrate cu o frumusețe fizică evidentă — pe această bază a fost găsită, în artă ca și în teoria artei, în principiu depășindu-se concepțiile medievale, o cale nu numai spre lumea simțurilor, ci și spre antichitate —, dar, dincolo de aceasta, accentul se pune nu pe trăsăturile fizice caracteristice, ci pe calitățile spirituale asociate cu ele, pe farmecul femeii de o sensibilitate delicată, pe voința hotărîtă, supusă totuși divinității, a unui luptător creștin, pe înțelepciunea blajină, cumpănită, a ctitorilor și învățătorilor noii umanități.

În această îmbinare a idealismului spiritual al evului mediu cu noua afirmare a lumii și a

---

* Borinski, *op. cit.*, p. 73.

** E. Troeltsch, *Augustin, die christliche Kirche und das Mittelalter*, p. 112 și urm. Cf. și Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie*, p. 211 și urm.[56]

*** Cf. Toma de Aquino *S. Th.* I, sec. qu. 5, 27 u. 39 și II sec. qu. 145 a. 2, precum și comentariul la operele lui Pseudo-Dionysius, *De divinis nominibus*, cap. 4, lec. 5.

vieții se află originea noii concepții artistice despre om, pe care am caracterizat-o ca urmărind redarea personalității spirituale, dar care trebuia să ducă și la noi premise ale redării naturii și în ce privește zugrăvirea omului. Căci individualitățile spirituale impun în chip firesc și individualizarea fizică și chiar dacă pentru această individualizare era la început respectat un tipic rigid impus de liniile directoare ale poruncilor creștine date oamenilor, în aceste scheme era vorba nu ca în antichitate de o sinteză a trăsăturilor individuale într-un ideal fizic unitar, ci de o asemănare în esență a individualităților luate în parte, care, chiar dacă a imprimat creațiilor din prima perioadă a noii arte un caracter convențional, a dus nu la o sinteză tot mai pronunțată, ci o dată cu dezvoltarea în continuare a noii forme de organizare spiritual-profane a omenirii, la o individualizare mereu mai accentuată, reprezentînd astfel începutul unui proces care, cu toate regresele din anumite momente ulterioare, nu poate fi considerat încheiat nici astăzi.

S-a modificat însă nu numai ideea despre personalitate, ci și *relația cu întreaga lume exterioară* a devenit alta din momentul în care a reapărut interesul pentru ea, pe baza deplasării accentului asupra fenomenelor psihice, fapt care desparte epoca creștină de cea clasică. Ducînd mai departe o transformare care-și are începutul în problematica filosofică și artistică a antichității tîrzii, creștinismul, cu credința lui în mîntuire, cu convingerile sale morale, i-a învățat pe oameni să *subordoneze concepția despre lume* mîntuirii sufletului și vieții creștinești sau, cu alte cuvinte, vieții sufletești individuale, adică *preocupărilor de ordin spiritual.* În felul acesta sentimentele și credința lor, modul lor individual de a vedea și a gîndi, nevoile și experiențele lor spirituale personale au devenit criteriul relațiilor lor cu lumea exterioară, *pe care au început* să o înțeleagă ca fiind un produs al spiritului. Această descoperire a lumii prin prisma conștiinței individuale a fost însă a doua cucerire fundamentală, care și-a dovedit utilitatea

din momentul în care privirile s-au îndreptat din nou asupra lumii concrete.

În reprezentarea omului noua spiritualizare și interiorizare și-a găsit o triplă expresie.

1. *În redarea contactului sufletesc* dintre personaje. Desigur relațiile sau conflictele psihice au continuat să nu fie încă multă vreme o problemă artistică autonomă, dar, atunci cînd decurgeau din narația înfățișată, ele erau incomparabil mai puternic subliniate decît oricînd înainte și încep să constituie o parte integrantă a zugrăvirii artistice a omului. Astfel, pentru a da un exemplu, Bunavestire, care încă în arta romanică era înfățișată în sensul antichității sub forma unui grup în mișcare materială, se transformă în arta gotică timpurie într-o comuniune spirituală aproape nemișcată, înlocuită și ea mai tîrziu printr-un dialog sufletesc.

2. *În redarea sentimentelor*, a căror expresie nu a fost doar accentuată, cum se poate vedea la personajele grupate în scena Răstignirii pe cruce, ci care au devenit pentru prima oară în cursul evoluției artei, cu evenimente sufletești pasive — de la cufundarea în sine și reculegerea calmă la sentimentele zguduitoare de bucurie sau de suferință — un conținut de sine stătător al invenției artistice, alături de acțiuni sau în locul lor.

3. *În relația cu lumea exterioară.* Observînd șirurile de statui care împodobesc fațadele unei catedrale gotice, putem constata că între majoritatea personajelor nu există nici o legătură și că, în afara unor aluzii simbolice, ele nu participă la vreo acțiune, fiind totuși străbătute de o tensiune interioară, care se întemeiază nu pe vreun act volitiv, ci pe o stare psihică receptivă: pe contemplare, pe pătrunderea în sfera conștiinței a unor impresii care leagă fiecare personaj de lumea exterioară. Nimic nu poate pune într-o lumină mai vie deosebirea principială dintre arta nouă și arta antică, decît trăsătura aceasta caracteristică ce pare să ilustreze vechea afirmație că goticul a deschis oamenilor ochii spre a vedea. Dar nu numai celor

înfățișați, ci și celor ce-i înfățișează. Intrucît receptarea, observația, percepția subiectivă, lumea ca produs al spiritului au devenit idei directoare, și relația dintre artă și realitate trebuia în chip firesc să se modifice fundamental: locul perfecțiunii obiective, al aspirației spre întruchiparea ideii supreme despre realitatea formală dată, al găsirii unei soluții generale a problemelor legate de aceasta, care să fie opusă cazului individual din realitate, l-au luat o atitudine receptivă față de diversitatea nesfîrșită a formelor din natură și a fenomenelor vieții*, *studiul naturii într-un sens nou, nemaiîntîlnit pînă atunci, al cuvîntului.* Omul a devenit elementul central al artei într-un cu totul alt sens decît în antichitate: *nu ca obiect, ci ca subiect al adevărului și legității artistice.* Criteriul realizării artistice nu-l mai constituie norma la care s-a ajuns prin munca artistică a multor generații, ci observația și experiența mereu reînnoite. În timp ce antichitatea a eliminat pe cît posibil elementul subiectiv, el devine acum — și nu numai, ca în prima perioadă a evoluției culturii creștine, prin relația cu explicația metafizică a lumii, ci și în toate contextele reale ale vieții — punctul de plecare cel mai important al creației artistice.

Acest fapt urma să exercite în două privințe o uriașă influență asupra artei. Mai întîi din punct de vedere extensiv. Reprezentările imagistice ale artei clasice erau, cu toată diversitatea lor, limitate; acum însă nu mai exista în principiu nici o limită, căci lumea lucrurilor și faptelor ce pot fi obser-

---

* Această nouă concepție despre adevărul artistic își găsește expresia și în scrierile lui Toma: „Ad hoc ergo quod vere aliquid sit imago, requiritur quod ex alio procedat, simile ei in specie, vel saltem in signo speciei" (*S. Th.*, I; qu. 35; a. 1)[57] Asemănător este și comentariul privitor la Dion-Areopag.: „...pulchrum addit supra bonum ordinem ad vim cognoscitivam illud esse huiusmodi" (c. 4, lect. 5)[58]. Și mai departe merge Duns Scotus: „Nunc autem in toto opere naturae et artis etiam ordinem hunc videmus, quod omnis forma sive plurificatio semper est de imperfecto et indeterminato ad perfectum et determinatum" (*De rer. princ.*, qu. 8, a. 4, 28, p. 53 b. Ed. Leidener din anul 1639)[59].

vate, lumea impresiilor subiective este nemărginită. În felul acesta a fost cîştigată pentru artă, chiar dacă abia treptat în ce priveşte stăpînirea ei artistică reală — şi acest proces se prelungeşte pînă în zilele noastre —, dar în principiu ca problemă dată şi rezolvabilă încă din evul mediu, întreaga lume a vizibilului, cu tot ce ţine de ea. Această redescoperire mai cuprinzătoare a lumii a fost pusă în legătură cu dragostea pentru natură a noilor popoare germanice, dar trebuie să spunem că nici poezia şi nici arta plastică din secolele precedente a acestor popoare nu justifică în vreun fel o asemenea afirmaţie. Se poate vorbi cel mult de o predispoziţie în acest sens, în schimb însă lărgirea problematicii artistice prin observarea nelimitată a naturii este fără îndoială un eveniment precis, istoriceşte determinat, ca şi apariţia ştiinţelor empirice.

Acest întreg proces istoric, care a dus la o nouă relaţie cu natura sau, cu alte cuvinte, la descoperirea personalităţii şi a naturii, nu poate fi explicat nici, cum o fac unii ca reprezentînd o emancipare a noilor popoare de sub vechiul mod de viaţă religios sau, independentă de aceasta, ca o mişcare renascentistă profană a omenirii. Nu poate fi vorba de aşa ceva pentru că noul îşi are totuşi rădăcinile în *spiritualismul creştin al lumii medievale*, în afara căruia nu ar fi fost de imaginat noua concepţie despre artă şi nici ştiinţa, noua poezie , noua conştiinţă a îndatoririlor sociale laice şi noua lume a sentimentelor profane. S-a realizat într-adevăr, pe baza unei evoluţii istorice extrem de complicate, o anumită secularizare a forţelor spirituale, dar nu în opoziţie cu cultura religioasă a evului mediu, ci pe baza şi în cadrul ei, noile şi decisivele puncte de vedere apărute, noua însemnătate a personalităţii spirituale şi noua concepţie despre natură întemeindu-se pe cicluri evolutive ce nu pot fi despărţite de transformarea omenirii care şi-a găsit expresia în creştinism.

Este limpede că o asemenea mutaţie trebuia să ducă şi la depăşirea în numeroase direcţii a reprezentărilor imagistice tradiţionale. În timp ce în 192

perioada anterioară tematica lor se mărginea la anumite cicluri vechi, care, extinse sau contrase, erau mereu reinterpretate, mişcîndu-se însă în permanenţă într-un cerc foarte restrîns, în mod sigur mai sărac decît premisele sale paleocreştine, cu începere de la mijlocul secolului al XII-lea această limitare dispare şi o nouă lume a imaginaţiei se revarsă cu o abundenţă aparent nemăsurată în artă; temele vechi au fost nu numai reinterpretate, ci reinventate, numeroase noi teme epice şi lirice, religioase şi profane, alăturîndu-li-se. Îmbogăţirea tematică a artei nu a fost de mai mici proporţii decît cea care s-a produs în secolul al XIX-lea în raport cu arta Renaşterii şi barocalui, deosebirea constînd însă în faptul că extinderea sferei tematice a cuprins mai puţin concretul observat în natură (deci şi în această privinţă s-a produs o răsturnare profundă) decît naraţia literară. Întreaga artă medievală a avut, cum s-a subliniat pe bună dreptate, un caracter ilustrativ*, astfel încît era firesc ca, pe măsură ce sfera literară de preocupări se extindea şi se modifica, pe măsură ce literatura religioasă şi profană cunoştea o nouă înflorire a vieţii imaginative, această situaţie să-şi găsească expresia şi în artele plastice. Este vorba aici nu numai de necesitatea de a ilustra noile opere, ci şi de un fenomen paralel independent: nesfîrşitele naraţii din vitraliii erau un reflex religios al romanelor cavalereşti. Raportarea la sfera literară de idei era însă atît de puternică încît putem observa influenţa ei

* Versurile lui Prudentius: „Non est inanis aut anilis fabula-Historiam pictura refert, quae tradita libris veram vetusti temporis monstrat fidem" *Peristephanon* Hymn. IX. Migne, *P.L.*, 60, 434)[60] au fost frecvent parafrazate în evul mediu, în evul mediu timpuriu subliniindu-se în mod naiv scopul practic urmărit. „Imaginile din casa lui Dumnezeu", scria Grigore cel Mare[61] episcopului Serenus, „trebuie să fie pentru oamenii simpli ceea ce pentru cei cultivaţi sînt cărţile" (L. 9. epist. 208. *Mon. Germ. Epist.* II, p. 195). La fel s-a pronunţat şi sinodul din Arras din anul 1025 (Didron, *Iconographie chrétienne*, p. 6). Din secolul al XII-lea locul rostului pedagogic l-au luat de regulă aluziile la valoarea ideală a artei. Cf. Toma din Aquino, *S.Th.*, I, qu. 75, a. 5 c.; *S.Th.* II, sec. qu. 167, a. 2 C. şi scrierea lui Bonaventura[62], *De reductione artium ad theologiam.* 193

decisivă nu numai în zugrăvirea unor evenimente istorice sau poetice, ci şi în orice descriere a naturii şi a vieţii şi în redarea lucrărilor concrete*. Nu este desigur întîmplător faptul că între marea enciclopedie a ştiinţei medievale, *Speculum*-ul lui Vincent de Beauvais şi tematica imaginilor din evul mediu tîrziu există o concordanţă atît de mare. Acest manual şi tematica curentă aveau o rădăcină comună**. Nu impresii ale simţurilor şi reprezentări imagistice primare ca în antichitate, ci ştiinţa teoretică, o cultură ce se inspira din surse literare constituiau punctul de plecare al marii îmbogăţiri tematice din arta gotică a secolelor al XII-lea şi al XIII-lea, care a arătat calea pe care trebuiau s-o urmeze nu numai arta gotică, ci arta europeană de-a lungul întregii ei evoluţii ulterioare. Spre deosebire de arta clasică şi de vechea artă orientală, în care domeniul reprezentării artistice era limitat din capul locului la anumite contexte tematice şi probleme artistice, viaţa artistică europeană a dobîndit prin această îmbogăţire atît un program aproape nelimitat cît şi o trăsătură caracteristică larg ştiinţifică, ce s-a manifestat la început doar prin extinderea naivă a preocupărilor, dar ulterior a transformat întreaga concepţie despre artă.

Mult mai radicală decît transgresarea tematicii tradiţionale a fost depăşirea concepţiei tradiţionale despre formă. Ea poate fi înregistrată în mod evident chiar şi în cazurile cele mai puţin favorabile,

---

* „Ligna et lapides docebunt te, quod a magistris audire non possis"[63], spune Bernard. În legătură cu simbolismul medieval, cf. Borinski, *op. cit.*, despre rolul special al exemplului (în text: exemplum) în arta medievală cf. J.v. Schlosser, „Zur Geschichte der künstl. Überlieferung im späten Mittelalter", *Jahrb. d. kunsthist. Sammlungen d. allerhöchst. Kaiserhauses*, vol. XXIII, p. 284, şi „Materialen zur Quellenkunde der Kunstgeschichte", S-B. der *Wiener Akad. der Wissenschaften* 1914, vol. 1. 77, cap. 3, p. 86.[64]

** Cf. R. v. Liliencron, *op. cit.* iar în legătură cu relaţiile dintre *Speculum*-ul lui Vincent de Beauvais şi arta vremii lui, E. Mâle, *L'art religieux du XIII-e siècle* (Paris 1902). Trebuie totuşi să subliniem că nu a putut fi vorba aici de îndrumări directe.

adică chiar atunci cînd, ca de exemplu în reprezentările Mîntuitorului şi ale Madonei, exista un tip transmis din vechime, aproape sacru, care în epoca anterioară, opusese oricărei modificări proprii cea mai mare rezistenţă. În timp ce o Marie sau un Hristos romanic, în tipologia lor generală, ca şi în tratarea veşmintelor, în formele trupului, în desen şi modeleu, în relaţia dintre formă şi suprafaţă, între lumină şi umbră, apar în chip evident ca elemente ale unei evoluţii ce poate fi urmărită neîntrerupt pînă în antichitate, această continuitate se pierde cu totul în arta gotică şi, chiar dacă compoziţia tradiţională se păstrează încă, formele şi rezolvările pe care i le-a inspirat artistului sînt noi şi nu se mai întemeiază pe tradiţie, ci pe o înţelegere nouă, de sine stătătoare, a naturii. Ea apare cu cea mai mare evidenţă în reprezentările mai mult sau mai puţin independente de vechile invenţii imagistice.

Cu această mutaţie a relaţiei dintre artist, natură şi opera de artă se asocia în chip necesar transformarea care s-a produs în domeniul problemelor formei, în modul de reprezentare a naturii. Momentele decisive ale observaţiei şi percepţiei senzoriale trebuiau să joace un rol de seamă şi în redarea formei şi a tuturor relaţiilor formale şi spaţiale.

Nu cunoaşterea naturii ridicată la rangul de normă conceptuală şi de perfecţiune formală, ci faptul unic observat şi trăsătura caracteristică individuală au fost resimţite ca însemnînd fidelitate faţă de natură. A învins astfel, o dată cu arta gotică, o nouă fidelitate faţă de natură, cu totul alta în ce priveşte nu numai obiectul şi conţinutul ei spiritual, ci şi stilul, în toate elementele lui constitutive. A fost în felul acesta depăşită irevocabil antichitatea, cu toate aparentele ei reveniri ulterioare. Însemnătatea noului naturalism gotic rezidă nu în progrese şi cuceriri formale, obiective, ci în acest fapt fundamental, decisiv pentru viitorul întregii sfere de cultură occidentale: ca şi în arta greacă în raport cu vechea artă orientală, în
195 arta gotică s-a afirmat o concepţie artistică despre

natură total diferită de cea clasică. O nouă omenire, ieşită din uriaşe răsturnări spirituale, a început să redescopere natura prin prisma noilor sale idei şi preocupări spirituale. Nu putem înţelege evoluţia artei în epoca modernă, dacă nu avem permanent în vedere acest lucru.

Ne-am putea însă întreba, de ce acest nou naturalism, a cărui înrîurire se poate urmări în toate epocile următoare şi pe care l-am putea numi individual-receptiv nu a depăşit în dezvoltarea lui, în perioada gotică, limitele fazei iniţiale, deşi a fost de o importanţă decisivă, cel puţin în ce priveşte observaţia naturii. Situaţia se explică prin premisele lui transcendent-idealiste, de care am vorbit mai înainte. Căci deasupra lumii simţurilor, deasupra adevărului naturii şi bucuriei în faţa naturii, în sensul actual al acestor cuvinte, se afla încă pretutindeni revelaţia divină, sfera unei concepţii religioase supranaturale, o existenţă care se supunea altor legi, inaccesibile simţurilor, sesizabile doar pe calea raţiunii, şi care nu putea fi măsurată doar cu valori profane, trecătoare*. De această lume veşnică, pură, trebuia să se apropie arta, pentru a-l înălţa spre ea pe privitor. Nu numai prin abstracţii ideale, ca în perioada anterioară a artei creştine, cînd trupul şi sufletul merg pe căi diferite, ci prin îmbinarea conţinutului spiritual cu un efect senzorial, determinat şi limitat de acest conţinut, al frumuseţii ideale şi fizice, aceasta din urmă fiind însă subordonată primei. Reprezentarea Mariei trebuia aşadar să fie mai mult decît imaginea unei femei frumoase, ea trebuia totodată să întruchipeze graţia supranaturală a Maicii Domnului, în semnificaţia ei eternă. Iar cînd apostolii şi martirii erau caracterizaţi ca personalităţi spirituale, la baza acestei caracterizări se afla totodată efortul artistului de a-i înfăţişa privitorului ca reprezentanţi ai unei comunităţi sacre, veşnice, absolute. Nu era vorba aici doar de scopuri pedagogice, cum se obişnuieşte a se afirma în mod unilateral, şi nici de o teologie pictată sau dăltuită în piatră, ci de plăsmuiri ale fanteziei, care condensau în imagini ideale, ca odinioară în Grecia, idei religioase antropomorfe. Ele ni se par mai puţin noi decît cele greceşti, pentru că nu erau noi din punct de vedere iconografic, ca acelea, ci derivă în mare parte din inventii vechi, multe dintre ele antice. Şi totuşi ele erau la fel de inedite ca şi noua concepţie despre natură. La baza lor sta o concepţie despre idealitate total diferită de cea din antichitate. Punctul ei de plecare îl constituie, nu ca în arta elină proiecţia metafizică a experienţei senzoriale; *semnificaţia generală a rezultatelor artistice obţinute pe baza experienţei senzoriale era dimpotrivă apreciată în raport cu valori spirituale suprasenzoriale.* Forma concretă în artă ca expresie adecvată a unor procese psihice abstracte, subordonată acestora, idealizată în funcţie de ele — ce mari şi noi orizonturi, ce posibilităţi noi, nesfîrşite se deschideau astfel concepţiei şi realizării artistice! Obiectivînd în anumite creaţii ale fanteziei legitatea, frumuseţea şi armonia trupească şi cosmică, arta clasică a putut ajunge la o maximă înflorire, a putut exercita o influenţă adîncă asupra vieţii, dar obiectivismul ei senzorial implica şi o limită, care, mai curînd sau mai tîrziu, trebuia să pună capăt acestei evoluţii ascensionale. Spiritualismul pur al antichităţii tîrzii şi al evului mediu timpuriu era la rîndul lui pîndit de primejdia de a pierde pînă la urmă orice posibilitate de progres pe baza trăirii directe, a intuiţiei şi experienţei de viaţă. Acestor două sisteme fundamentale ale idealismului artistic, evul mediu tîrziu le opune un al treilea, prin faptul că ridică realitatea şi frumuseţea obiectivă a formei materiale la rangul de expresie adecvată a unor valori spirituale supramateriale, a luptei individuale şi generale pentru progresul ideal şi etic al omenirii.

* După Vincent de Beauvais omul se înalţă prin perceperea creaţiei de pe treptele inferioare pe cele superioare ale cunoaşterii, pînă la cunoaşterea lui Dumnezeu; de la contemplarea imaginii reflectate la intuirea imaginii primordiale (cf. R. v. Lilieneron, *op. cit.*, p. 13).

După cum noul naturalism a apărut pe temeiul unei spiritualizări principiale a tuturor aspectelor vieții, din aceeași sursă a apărut și nouă orientare idealistă laică a artei, o nouă atitudine a artei față de ideile și sentimentele ce însuflețeau omenirea. S-au pus bazele acelei evoluții datorită căreia creația artistică a participat nemijlocit, în epocile care au urmat într-o mai mare măsură decît în epocile artistice anterioare, însuflețită fiind atît de patosul înflăcărat al noilor idealuri generale ale omenirii cît și de atmosfera interioară a unei trăiri sufletești subiective, la marile mișcări spirituale ale vremii, din care s-a inspirat, înnoindu-se și transformîndu-se lăuntric.

În arta gotică a fost, în orice caz la început, vorba doar de o punte care s-a întins între valorile artistice ale acestei lumi și o ordine cosmică transcendentă, între frumusețea profană și idealurile de viață creștine.

Această îmbinare a fost o sursă de înnoire a tipurilor iconografice paleocreștine, strămoșii acelor personificări ale *frumuseții* spiritualizate, asociate cu profunzimea sentimentelor sau cu anumite valori morale, care, întocmai idolilor perfecțiunii fizice din arta antichității, și-au exercitat continuu, în condiții schimbate și alături de aceștia, în toate epocile care au urmat, influențele asupra reprezentării idealizate a omului.

In arta gotică, aceste personificări au fost incunabulele exemplare ale unui concept spiritualizat despre frumos ce joacă un rol atît de important și în poezia laică și religioasă a acelei vremi. Numai așa se explică faptul că ele apar deja conturate obiectiv, într-o epocă în care nu se poate în mod sigur vorbi despre o redare nemijlocită a naturii.

Nu era totuși vorba doar de tipuri ideale. Putem în genere observa că pretutindeni se năștea o nouă concepție despre frumusețe, în cadrul căreia se impunea un alt criteriu decît cel al antichității și aceasta în ce privește nu numai atributele ei spirituale, ci și cele fizice. Fără ca formele care exprimă forța și energia să fi dispărut

cu totul, atît făpturile elenistice construite pe baza armoniei perfect proporționate, rezultantă a unei culturi sistematice a corpului, cît și oamenii masivi, robuști, exponenți ai sentimentului uman al puterii sau personajele greoaie din vremea cînd, în evul mediu timpuriu, era respinsă orice frumusețe fizică, sînt tot mai mult înlocuite de aspirația spre finețea subtilă și grația gingașă. De-a lungul tuturor transformărilor pe care le-a suferit din secolul al XII-lea pînă în secolul al XVI-lea, această aspirație a păstrat permanent legătura cu o idealitate care punea meritele sufletești, asceza și interiorizarea, sentimentele elevate și altruiste, organizarea vieții pe baza unei comuniuni spirituale, mai presus de perfecțiunea fizică și de conștiința individuală sau publică a puterii. Această puternică dependență de conținutul spiritual ducea totodată la o atitudine șovăielnică, cînd la o apropiere, cînd la o îndepărtare de realitate, fenomene necunoscute în dezvoltarea artei clasice cu problemele ei obiective. Marii realiști ai portalului de nord de la Chartres*, sînt doar cu o generație mai tineri decît maeștrii care au creat la Moissac, Vézelay, Souillac acele „făpturi abstruse, născute din ură și mînie, negînd mai mult decît orice pe lume frumusețea vitală antică și cultul păgîn al eroilor, cu trupuri care clămpănesc sub veșmintele lor ca niște schelete, care se arată călugărilor cu ochii înfundați în orbite, așa cum fiecare din ei ar vrea să devină; doar suflet pur, ars în focul extazului mistic, care stă prins de trup doar ca fumul de bucățile lor de tămîie prefăcute în cenușă, care se umilește în smerenie și se înalță în speranțe, zace la pămînt ca un spic frînt de furtună și își ridică privirea spre cer, precum își desface crinul caliciul"** Puternicului patos spiritual al profeților din corul sf. Gheorghe, care poate fi socotit primul act al unei

* Cf. W. Vöge, „Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200", *Zeitschrift für bildende Kunst*, XXV—1914, p. 193 și urm.

** A. Weese, *Die Bamberger Domskulpturen*, ed. 2, Strassburg 1914, p. 160.[65]

trilogii a viguroaselor întruchipări ale profeţilor precreştini, al cărui al doilea act îl reprezintă profeţii şi sibilele de la Pistoia ale lui Giovanni, iar al treilea— „lucrurile mari îşi proiectează umbra înainte" — făpturile divine din Capela sixtină, îi urmează epicul subtil al unei arte care, dincolo de orice conflicte spirituale, îşi creează făpturile sale, toate la fel de nobile, pe baza certitudinii liniştitoare a unei conştiinţe pline de încredere în divinitate. Şi invers, la nu mai mult de o generaţie, după personajele reculese, lirice în durerea şi supunerea lor faţă de voinţa divină de pe amvonul şi balustradele corului bisericilor din Wechselburg şi Halberstadt*, au apărut portretele de donatori pline de viaţă, aproape brutale, din Naumburg. Acest preludiu al unei mari mobilităţi a conţinutului spiritual se explică nu doar prin contrastul dintre şcoli şi ateliere, ci îşi are originea în dependenţa, mai mare şi mai directă decît în antichitate, a creaţiei artistice de tot ceea ce anima viaţa spirituală a epocii, dependenţă care era consecinţa firească a faptului că arta creştină, în însăşi esenţa ei, avea drept criteriu general al valorii cerinţele vieţii sufleteşti.

Din aceeaşi sursă vine însă şi uimitoarea bogăţie imaginativă a artei gotice, acea febrilă dorinţă de înnoire prin invenţia de motive, care conţin nu numai noi impresii din natură, ci sînt totodată un permanent stimul al imaginaţiei creatoare. Cît de total diferită era de mărginirea spiritului clasic care „îşi putea găsi satisfacţia şi liniştea în şanţurile triglifelor sale, această ciudată bucurie cu care arta nouă crea mereu alte plăsmuiri de vis şi inventa forme care aveau meritul nu numai de a fi noi, ci şi de a purta în ele germenii altor şi altor inovaţii"**. Epoca artei de mare fantezie care, după Dilthey, ţine de la

* Cf. A. Goldschmidt, „Das Naumburger Lettnerkreuz im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin", *Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsamml*, vol. 36, 1914, p. 137 şi urm.

** J. Ruskin, *Gotik und Renaissance*. Trad. de J. Feis în *Wege zur Kunst*, II, Strassburg, f.d., p. 23.[68]

jumătatea secolului al XIV-lea pînă în secolul al XVII-lea, a fost efectiv pregătită încă mai de mult de arta gotică. Aşa cum tablourile pe teme rustice ale lui Pieter Bruegel, Rabelais sau Caravaggio, nesfîrşita serie de pictori nordici de gen, în pictură sau în literatură, îşi au originea în naturalismul gotic, tot astfel firele duc de la lumea imaginativă a goticului la Apocalipsul lui Dürer, la naraţiile fantasmagorice ale lui Bosch, la idilele lui Altdörfer, la basmele de ghetou ale lui Rembrandt, la lumea spiritelor din *Macbeth* şi *Visul unei nopţi de vară* sau la făpturile, din care cel mai mare poet al Spaniei a făcut, prin jocul de umbre al imaginaţiei însăşi condus cu o cuceritoare ironie, subiectul genialei sale creaţii. Evident nu este vorba aici doar de o continuare a goticului. Între perioada gotică şi ele s-au petrecut transformări radicale ale preocupărilor de ordin spiritual, de care ne vom ocupa mai tîrziu, dar de o însemnătate hotărîtoare pentru evoluţia artei noi a fost faptul că în perioada gotică s-au produs marile frămîntări spirituale ce decurg din dubla sursă a unei culturi agonizante şi a unei culturi născînde şi care reprezentau preludiul înnoirii concepţiei materiale despre lume. Această înnoire, la care s-a ajuns prin îmbinarea vestigiilor modului antic obiectiv de reconstrucţie artistică a lumii simţurilor cu primele încercări de a-l depăşi printr-o imagine a lumii întemeiată pe percepţia şi convingerea subiectivă, a dat naturii şi vieţii un nou sens artistic.

Primăvara aceasta a atotputerniciei fanteziei a fost, ca toate celelalte drumuri ale artei gotice, îngrădită de premisele transcendente din care s-a dezvoltat.

Cu aceasta revenim însă la punctul de plecare al consideraţiilor noastre — anume la acele trăsături caracteristice ale artei gotice, care, ancorate fiind într-o concepţie despre lume principial idealistă, au pus a priori anumite limite oricărei imitaţii a naturii şi oricărei îmbogăţiri a artei.

III. O nouă atitudine față de artă

Evoluția internă a artei medievale a dus la un conflict nu numai între naturalism și antinaturalism, ci și între concept și observația subiectivă. Acest conflict își avea originea într-o problematică, de care întregul ev mediu a fost preocupat în toate domeniile și care și-a găsit expresia în marea *ceartă a universaliilor*. Problemele fundamentale ale acestei dispute, care s-a prelungit secole întregi și care a jucat în evul mediu rolul avut în epoca modernă de critica experienței, erau o moștenire a antichității, de la care evul mediu le preluase mai ales în versiunea lor neoplatonică. Locul lor în viața spirituală în genere a fost însă în evul mediu cu totul diferit de cel din antichitate. Prin legătura lor intimă cu tainele și învățăturile cele mai adînci ale concepției creștine despre lume, ele au fost aduse din sfera sistemelor de teoria cunoașterii construite în sine în miezul viu al sistemului de relații ale omului cu existența. Ele s-au putut afirma astfel nemijlocit, într-o mult mai mare măsură decît în antichitate, în întregul domeniu al raporturilor spirituale cu lumea înconjurătoare. Datorită acestui fapt, contradicția dintre posibilitățile de cercetare a naturii pe cale artistică sau științifică a fost nu numai clar înțeleasă și formulată, ci, spre deosebire de obiectivismul naiv al artei și al cercetării științifice grecești a naturii, a fost aplicată și practic. În felul acesta, prin transferul explicației filosofice dualiste și religioase a lumii în domeniul lucrurilor perceptibile prin simțuri și argumentabile rațional s-a creat acea dualitate a căilor cunoașterii, căreia i se datorează în primul rînd progresele științifice înfăptuite în epoca ce a urmat, tot așa cum progresele artistice au decurs dintr-o delimitare asemănătoare, mai tranșantă încă, între momentele generalizatoare idealiste și cele subiective, de esență naturalistă. Cearta realiștilor, pentru care ideile erau fenomenul cel mai real — „cu cît este mai desăvîrșit un lucru, cu atît reprezintă mai mult" —, în timp ce lucrului

concret îi atribuiau doar o formă de existență diminuată și total dependentă, cu nominaliștii care considerau universaliile doar simple denumiri, sunete și semne, *flatus vocis*[67], pentru marea diversitate de substanțe existență cu adevărat reală avînd, după ei, numai lucrurile concrete, întemeiate pe experiența simțurilor noastre*, — cearta aceasta a realiștilor cu nominaliștii reprezintă un comentariu curios de adecvat pentru ceea ce începuse să se petreacă încă din secolul al XII-lea și în artă, ca de altfel în toate problemele vieții, din momentul în care împrejurările au impus un compromis cu lumea profană.** Nu este oare cunoscuta formulă a lui Abélard,[68] prin care această dispută s-a încheiat pentru un timp, un fel de program al modului de îmbinare a concepției supranaturale cu concepția naturală despre lume, pe care-l putem observa în arta gotică? Rezolvarea dialectică dată de acest mare filosof nu putea, firește, să elimine pentru multă vreme contradicția reală existentă și tot atît de puțin putea să facă acest lucru noul „stil"; pe măsură ce, prin poarta chiar numai întredeschisă a început să se reverse în viața spirituală europeană mulțimea de cunoștințe întemeiate pe observația, experiența și convingerea subiectivă, era inevitabil ca despărțirea celor două drumuri, *contradicția dintre idealismul și naturalismul gotic să devină din generație în generație mai evidentă și mai ascuțită.*

Arta gotică se bifurcă, încă de la începuturile ei, mai puțin în aspectele exterioare decît lăun-

---

* Cf. J. W. Loewe, „Der Kampf zwischen dem Realismus und Nominalismus im Mittelalter", *Abh. d. kgl. böhm. Gesellschaft der Wissenschaften*, seria VI-a, vol. 8, p. 44 și urm.

** Părerea demnă de toată atenția a lui M. de Wulf că nu se poate vorbi de un nominalism consecvent, în deplina accepție a cuvîntului, înainte de secolul al XIII-lea, întrucît teoriile nominaliste mai vechi trebuiesc privite doar ca trepte intermediare și curente nominaliste în cadrul realismului general, coincide cu faptele care pot fi observate și în domeniul artei. Cf. M. de Wulf, în *„Arch. für Gesch. der Philos."*, vol. II, p. 427 și urm. și, de același autor, *Geschichte der mittelalterlichen Philosophie*, ed. 4 (în franceză), Louvain 1912, p. 208.[69]

tric, tot așa cum unele științe s-au eliberat treptat de baza lor metafizică comună, în două direcții: artă gotică idealistă și artă gotică naturalistă, care se întrepătrund la tot pasul, dar care, la o examinare mai atentă, pot fi deosebite una de alta fără prea mare greutate. Pe lîngă imagini, în care noul mod de observare și interpretare a naturii se îmbină cu trăsătura metafizică fundamentală a artei medievale și cu selecția de forme determinată de ea, întîlnim și altele care zugrăvesc, fără nici o intenție de idealizare, doar *realitatea vie*. Lărgirea tematicii evoluează în această direcție. Pe lîngă noi cicluri epice, apar, mai ales atunci cînd fantezia artistică putea să renunțe la orice alte considerente, descrieri în care redarea aspectului simplu, desprins din natură sau din mediul înconjurător al artistului, a unui crîmpei din viață lăsa pe planul al doilea orice preocupări de ordin supranatural, teleologic. Eroicul, în toate accepțiunile cuvîntului, cedează locul unui *realism concret, elementele de gen* cîștigă importanță și chiar relatările biblice — bineînțeles și povestirile istorice din poezia clasică și națională — sînt transpuse cu totul în actualitate, pierzîndu-și caracterul lor istoric și fiind prezentate în mod naturalist și concret.

Același lucru îl putem observa și în ce privește rezolvările formale. Nu lipsesc încă în secolul al XIII-lea opere care ne amintesc de naturalismul extrem al perioadelor următoare și care sînt, în chip evident, expresia năzuinței de a surprinde faptul unic, elementul caracteristic, de a reda artistic realitatea în toate nuanțele ei.

Componenta naturalistă a artei gotice, care urmărea nu elementele comune, permanente, normative ale fenomenului, ci elementele care-l diferențiau și-l individualizau, a dus încă în arta gotică, în mod consecvent, cel puțin în principiu, la acea *extremă fidelitate față de natură în aspectele ei individuale, la acel panteism artistic*, care, avînd de la epocă la epocă o importanță mai mare sau mică, se numără indubitabil printre trăsăturile caracteristice cele mai izbitoare ale

evoluției artistice din timpurile moderne și, probabil, printre problemele cele mai greu de explicat din punct de vedere istoric. El era necunoscut perioadelor anterioare ale artei, căci „naturalismul arid" al artei augusteice, care ar putea fi invocat, părea, este adevărat, animat de năzuințe similare, dar nu însemna în realitate decît o relativă extindere a preocupărilor concrete pe baza vechilor aspirații normative ale artei clasice. În schimb, în curentul din arta gotică de care am vorbit, *efortul de depășire a oricărei norme* trebuie considerat ca fiind determinant.

Cum a putut oare apărea în cadrul unei arte, în esența ei idealiste, acest antiidealism empiric — dacă putem folosi acești termeni —atît de decisiv pentru destinele viitoare ale artei și pentru care de primă importanță era conținutul, receptat subiectiv, al realității? Explicația rezidă fără îndoială în însuși caracterul special al idealismului gotic, care a deschis într-adevăr porțile observării naturii, fără însă ca — la început cel puțin — natura, realitatea să fi constituit, ca în antichitate, măsura tuturor lucrurilor, sursa unică a unei ordini spirituale și artistice mai înalte. Aceasta era căutată, dincolo de natura trecătoare, în relații supranaturale, față de care fenomenele lumii vizibile erau doar aspecte subordonate, care nu întruchipau ceea ce este permanent, etern, normativ, ci dimpotrivă ceea ce este întîmplător, trecător, de o infinită diversitate, fapte deci care *nesemnificative* în sine, și-au găsit totuși *justificarea existenței lor individuale* în cadrul marelui sistem ideal al culturii spirituale medievale *ad majorem Dei gloriam*[70], ca mărturii și exemplificări ale supranaturalului pe calea simțurilor, ale divinului chiar și în creațiile sale cele mai mărunte*. Idealismul transcendent al evului mediu a dus astfel, în noul său aliaj cu valori profane, la un naturalism extrem, după cum, în mod invers, mai tîrziu în vremea Renașterii și în epoca

* „Dumnezeu se bucură de toate lucrurile" spune Toma din Aquino, „pentru că fiecare este într-o reală concordanță cu propria lui esență".

modernă, din acest naturalism s-a dezvoltat un nou idealism cosmic şi antropologic legat de o reîntoarcere parţială spre antichitate.

„Die ich rief, die Geister, werd'ich nun nicht los""[71]. După ce în evul mediu a fost întinsă, în felul amintit, o punte, chiar dacă la început în mod condiţionat, spre valoarea de sine stătătoare a lucrurilor pămînteşti, era inevitabil ca, pînă la urmă, pe căi diferite, dar mai ales prin dialectica internă a observaţiilor şi experienţelor făcute în acest nou cadru, ideea despre lume întemeiată pe aceste observaţii şi experienţe să se îndepărteze tot mai mult de premisele ei iniţiale, metafizice. Putem observa acest proces, interior nu exterior, de secularizare cu începere din a doua jumătate a secolului al XII-lea. Elementele stoice latente în creştinism, şi o dată cu ele credinţa în dreptul natural, au căpătat o nouă importanţă şi o nouă semnificaţie datorită orientării spirituale îndreptate, fie şi provizoriu, — în ciuda oricăror încercări de reconciliere — spre sublinierea teoretică frecventă a dihotomiei dintre adevăr şi cunoaştere. Învăţătura lui Toma că raţiunea cuprinde şi binele, acest vechi gînd socratic, era de asemenea firesc să ducă, în aplicarea ei practică, la o anumită desprindere a intelectualismului de condiţionările transcendente generale. La faptul că cunoaşterea şi cercetarea umană au dobîndit un conţinut ezoteric, independent de revelaţia divină, a contribuit într-o enormă măsură, oricît a fost el de asimilat în tomismul culturii bisericeşti unitare, mai ales conceptul aristotelic despre evoluţia organică naturală, reintrodus în viaţa spirituală occidentală pe căi ocolite, prin intermediul literaturii arabe şi iudaice*.

Toate acestea şi multe alte fenomene similare înseamnă mai mult decît „istoria iluminismului religios din evul mediu" pe care secolul trecut o căuta în ele: ele reprezintă în evoluţia spiritului uman începuturile unui nou stadiu, a cărui trăsătură caracteristică esenţială constă în faptul că

* Cf. M. de Wulf. *op. cit.*, p. 323.

ştiinţa întemeiată pe observaţie şi pe argumente raţionale a devenit un domeniu autonom al activităţii spirituale, un scop în sine cu legile lui proprii. Nu este vorba aici de reînvierea ştiinţei raţionale şi metafizice clasice. Ceea ce s-a născut din concepţia medievală despre lume, pentru care adevărurile metafizice erau în mod real sau *pro foro externo*[72] în afara oricărei discuţii, ceea ce au întemeiat gînditorii şcolii de la Chartres[73] şi Duns Scotus, averroiştii[74] şi Roger Bacon,[75] la început într-un ungher al marelui edificiu cosmic spiritual din evul mediu, era un lucru cu totul nou: *doctrina adevărului dublu condiţionată de ciudatele complicaţii ale spiritualismului medieval, reflex al unei atitudini contradictorii faţă de natură, a constituit leagănul noii ştiinţe autonome, independente de orice explicaţie apriorică a lumii.*

Această evoluţie a fost sprijinită de influenţe arabe, cărora însă, în ce mă priveşte, le-aş acorda totuşi, în opoziţie cu părerea curentă, doar un rol secundar. Concilierea cu gîndirea filosofică conceptuală, caracteristică creştinismului occidental, nu s-a produs niciodată în islamism în aceeaşi măsură ca în creştinism, astfel încît speculaţia religioasă şi-a păstrat caracterul ei profetic iniţial, iar moştenirea clasică, în mod cert la fel de pregnentă ca aceea a culturii occidentale, a continuat să existe despărţită de gîndirea şi de sentimentele religioase. Este semnificativ faptul, semnalat de altfel de Windelband*, că nu clericii ci medicii au fost în evul mediu exponenţii ştiinţei arabe care, în ce priveşte cunoştinţele obiective, prelua mult mai mult material antic decît sora sa din occident, dar, în interpretarea problemelor ştiinţei, se îndepărta tot mai mult, ca şi arta arabă, de baza ei clasică. În timp ce interpretarea elină a ştiinţei ca filosofie antropologică a naturii, care încerca să explice lumea simţurilor prin sisteme metafizice, s-a îmbinat în creştinismul antic cu religiozitatea pură venită din Orient şi a dobîndit

* *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie.*[76]

în acest fel o nouă însemnătate pentru evoluţia ulterioară a omenirii, la popoarele semite din evul mediu această interpretare a avut un rol neînsemnat, cedînd tot mai mult locul unei interpretări mistice şi cabalistice a împrejurărilor vieţii. În schimb însă arabii şi evreii, pe lîngă vestigiile pozitivismului ce caracteriza teoria aristotelică a cunoaşterii, lăsată în Occident aproape complet în umbră de idealismul transcendent şi etic al evului mediu timpuriu, au păstrat mai direct şi mai complet decît mănăstirile Occidentului, materialul acumulat, cunoştinţele ştiinţifice reale ale antichităţii, pe care le-au înmulţit în continuare, prin cercetarea practică, aplicată, a naturii. Aceste tezaure au intrat de la sfîrşitul secolului al XII-lea şi în posesia popoarelor creştine. *Lucrul acesta n-ar fi fost posibil fără evoluţia de care am vorbit mai înainte, care a făcut din natură şi din legile ei, ca şi din istoria profană a omenirii, un domeniu al ştiinţei relativ independent de problemele revelaţiei divine;* oricum, nu era lipsit de importanţă faptul că o mulţime de cunoştinţe noi ajungeau pe această cale în Occident.

În orice caz ele au căpătat acolo curînd o importanţă diferită. În timp ce în Orient studiile matematice, medicale, chimice, astronomice, de ştiinţele naturii, reprezintă doar o serie de cunoştinţe disparate şi au fost foarte îngrădite şi întîmplătoare în evoluţia lor, în Occident ele s-au putut dezvolta mult mai unitar şi mai consecvent datorită faptului că experienţa subiectivă a fost integrată în sistemul general de explicare a lumii, transformîndu-se, în raport cu întregul intelectualism al epocii posttomiste, nu numai într-un centru de sine stătător al muncii spirituale, ci în acelaşi timp într-o ştiinţă raţională unitară şi conştientă, într-o accepţie nouă a cuvîntului. Întrucît teologia nu putea ţine pasul cu noua cunoaştere ştiinţifică, iar contradicţia nu era resimţită ca decisivă pentru nici una dintre cele două căi spre adevăr şi spre elevaţia spirituală, s-a ajuns la o separare a punctelor de vedere — teoretic mai întîi prin Duns Scotus, practic prin Roger Ba-

con*. Nominalismul renăscut nu putea să nu aibă pînă la urmă drept consecinţă considerarea naturii ca unicul obiect al ştiinţei. Se întîlnesc astfel problemele cele mai îndrăzneţe, cunoştinţele *secundum rationem*[77] cele mai contrarii doctrinelor bisericeşti, faţă de care conştiinţa religioasă se liniştea făcînd rezerva că, *secundum finem*[78], toate trebuiesc firesc privite ca lipsite de orice importanţă**.

Am stăruit mai mult asupra acestei noi disjungeri dualiste a cercetării omului şi naturii de conştiinţa divină, întrucît ea corespunde fenomenului ce se observă în arta acelei vremi, în care întîlnim pe de o parte observarea directă, fără prejudecăţi, a naturii şi pe de altă parte un stil ideal ce se situează deasupra a tot ce este lumesc.

Această ecuaţie rămîne valabilă şi pentru epoca următoare: importanţa naturalismului descriptiv, corespunzător în esenţă interpretării nominaliste a goticului, creşte sau scade în funcţie de importanţa ştiinţelor pozitive pentru viaţa spirituală generală a Europei. Odată cu biruinţa lor în secolul trecut, ea pare a fi atins punctul său culminant.

Şi totuşi această situaţie nu poate singură explica marea transformare care a început să se producă, de pe la mijlocul secolului al XIV-lea, în ce priveşte însemnătatea atribuită adevărului naturii pentru conţinutul general al creaţiei artistice şi care a dus, în secolul al XV-lea, la o mutaţie totală a relaţiei dintre cele două orientări fundamentale ale artei gotice. Cu toate reziduurile interpretării medievale, semnalate cu multă subtilitate de Heidrich,*** portretele lui Jan van Eyck

---

* „Sine experientia nihil potet sufficienter sciri" sună renumita sa maximă, care trebuie completată cu cuvintele: non certificat neque removet dubitationem, ut quiescat animus in intuitu veritatis. (*Opus Majus*, p. 6, c. 1. Pentru înţelegerea faptelor ce depăşesc simţurile, el lasă încă locul unei experienţe lăuntrice (Illuminatio interior). Cf. Wulf, *op. cit.*, p. 332.[79]

** Cf. M. Maywald, *Die Lehre von der zweifachen Wahrheit*, Berlin 1871.[80]

*** *Altdeutsche Malerei*, Jena 1909. Introducere.[81]

vădesc în chip neașteptat și peremptoriu o reinterpretare total diferită a valorilor existente. Și numai cei stăpîniți de idei istorice preconcepute s-ar putea îndoi de faptul că, în aceeași vreme, și în Italia, în legătură cu tablourile lui Masaccio sau cu statuile lui Donatello, se poate vorbi nu *doar* de o continuare a liniilor de evoluție medievale.

Va trebui să lămurim într-un alt studiu ce s-a întîmplat în Italia, dar un lucru poate fi subliniat de pe acum și anume că, atît în nord cît și în Italia, transformarea a însemnat, în esența ei, *autonomizarea cea mai deplină a artei față de orice ordine supranaturală*. Premisele stilistice ale acestei transformări, care vor trebui lămurite mai îndeaproape, erau cuprinse în naturalismul gotic, dar se pune o altă întrebare și anume cum a putut deveni orientarea naturalistă precumpănitoare în cadrul dualismului artistic medieval. Căci chiar dacă, pe lîngă creșterea generală a interesului direct pentru natură, simțul deosebit al realității, care se numără printre factorii cei mai importanți ai evoluției artei în epoca modernă, a fost prezent, constituind încă din secolele al XIII-lea și al XIV-lea un curent special al artei gotice, acest simț al realului a avut totuși în ansamblul creației artistice pînă la finele secolului al XIV-lea doar o însemnătate secundară, ca de altfel și noile eforturi științifice în cadrul concepției de ansamblu despre lume. *Caracterul special al alianței dintre cele două orientări fundamentale ale artei gotice părea să implice și faptul că această alianță este indisolubilă*. Noua interpretare a naturii era totuși condiționată de idealismul medieval și legătura dintre ele nu s-ar fi destrămat atît de curînd — în alte domenii ale vieții culturale influența acestuia din urmă se manifestă mult dincolo de limitele evului mediu —, dacă la cauzele arătate mai înainte nu s-ar fi adăugat și o *nouă concepție despre opera de artă*, care, deși la început nu era cu totul în afara condiționărilor medievale, reprezenta totuși față de ele ceva nou și de sine stătător.

Această concepție a apărut în sud.

Vom înțelege, poate, mai bine ce s-a întîmplat dacă facem o comparație cu evoluția paralelă din domeniul literaturii. Ca și arta, literatura era și ea legată cu totul, în evul mediu, de o ordine transcendentă rigidă, de imperiul metafizic al unor substanțe suprasenzoriale*. În poezie, în istorie nu existau nici un fel de relații cu lumea concretă, cu viața și existența umană, care să nu-și aibă într-un fel originea și limitele în idealismul spiritualist supranatural al concepției creștine medievale despre lume, dincolo de care nu se putea vorbi de semnificație poetică sau istorică. Spiritul pășește spre o conștiință poetică și istorică mai înaltă, dar nu pornește de la viața concretă și de la sentimentele pe care aceasta le provoacă, de la relațiile cauzale ale fenomenelor de ordin material, ci invers: credința în atotputernicia și valoarea exclusivă a forțelor spirituale suprasenzoriale constituie punctul de plecare al creației poetice și al cercetării istorice, al redescoperirii poetice și istorice a lumii și a istoriei omenirii. Ori de cîte ori în evul mediu se depășea materialul brut, cronicăresc, cu limitele lui locale, temporale și sociale**, se căuta în legendele, în epopeile și în descrierile cu caracter de istorie universală posibilitatea ca evenimentele să fie integrate într-un sistem conceptual supramaterial. Într-un alt sens decît cel expus de Bédier[82], „les chansons de geste" trebuie derivate din spiritualismul religios al evului mediu***, ca și refluxul lor religios, marile poeme legendare și istoriile omenirii, care reprezintă un progres atît de însemnat în direcția unei istorii în mod ideal unitare a omenirii. Mult mai aproape

---

* W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, ed. 3., Leipzig 1910, p. 4.[83]

** Înșiruirea cronicărească a faptelor, care renunță la orice relație pragmatică între ele, este desigur fenomenul corelativ cu explicarea legendară și supranaturală a faptelor, tot astfel cum este forma brută de bloc față de sistemul spiritual al compoziției figurale și arhitectonice.

*** J. Bédier, *Les légendes épiques. Recherches sur la formation des Chansons de geste*, vol. IV., Paris 1913. Cf. și S. Singer, *Mittelalter und Renaissance: Die Wiedergeburt des Epos*, Tübingen 1910.[84]

decît tot ce se enumeră în mod obişnuit ca momente pregătitoare ale Divinei Comedii sînt de această supremă creaţie a evului mediu epopeile de piatră ale catedralelor gotice, care integrau tot ce avea pentru oamenii de atunci importanţă şi sens în trecut, prezent şi viitor, într-o unitate spirituală clădită pe raporturi ce depăşeau lumea simţurilor şi care le conferea semnificaţia lor artistică cea mai profundă. Dar chiar şi în sursele cele mai importante ale conţinutului profan al „ducelui stil"[85] domnea aceeaşi relaţie de dependenţă, căci, cum a demonstrat de curînd Wechssler în mod convingător, noţiunea de Minne, care-i stătea la bază, trebuie privită ca un transfer al relaţiei spirituale dintre divinitate şi om asupra adoraţiei femeii*. Prin aceasta erotismul intră pentru prima oară în evoluţia spirituală a omenirii lipsit de orice element senzual, ca forţă pur spirituală. Dacă Amor apare la Dante în chip de înger în veşmînte albe fluturînde, aici trebuie căutată originea acestei închipuiri**.

Şi în literatură, ca şi în artă, noua relaţie cu lumea era aşadar determinată de idealismul spiritual şi transcendent ce caracteriza explicarea religioasă medievală a lumii. Şi tot ca în artă transferul fanteziei poetice şi al sentimentelor asupra unor domenii exclusiv terestre a dus la o anumită autonomizare a temelor şi problemelor poetice şi istorice circumscrise la valori existenţiale profane. În aceste condiţii de ordin general începe să se producă în Italia o evoluţie deosebită atît în literatură cît şi în artă.

Pentru a o înţelege trebuie să ne rememorăm locul şi momentul în care această evoluţie a început să se producă. Deşi Italia a dat pe cel mai mare organizator, pe cel mai mare gînditor şi pe cel mai mare poet al reconcilierii medievale din-

* Wechssler, *Das kulturgeschichtliche Problem des Minnesanges*, Halle 1909. Cf. şi Heinzel, *Uber den Stil der altgermanischen Poezie*, Strassburg 1875.[86]

** F. Wickhoff, „Die Gestalt Amors in der Phantasie des italienischen Mittelalters", *Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsamml.*, 1890, vol. 11, p. 41.[87]

tre legea divină şi cea naturală, idealurile implicate de aceasta şi omogenizarea în funcţie de ele a culturii spirituale (şi materiale) au avut acolo o influenţă mai puţin decisivă şi generală decît la nord de Alpi. La dezvoltarea teologiei* şi teoriei cunoaşterii medievale şi a interpretării pe această bază a îndatoririlor etice şi publice, Italia a avut o parte tot atît de măruntă şi de indirectă, ca şi la crearea noii arte gotice antiantice, din punctul de vedere al căreia în epoca constituirii şi dezvoltării sale, din secolul al XI-lea pînă în secolul al XIV-lea, arta italiană poate fi considerată ca degenerată şi retrogradă. În schimb însă, ca şi popoarele semite, italienii au păstrat mult din cunoaşterea obiectivă a antichităţii, vestigii puternice ale unei *culturi formale* independente de idealurile metafizice de care era pătruns totul în nord. Putem observa influenţa acestei culturi formale în continuarea, chiar dacă foarte palidă, unei educaţii laice, la baza căreia se afla ultima iradiere directă a idealului formativ retoric al antichităţii tîrzii, neatinse încă de creştinism, în însemnătatea vechilor noţiuni de drept şi în genere în predilecţia pentru studiile juridice, în simţul economic practic şi lucid, atît de îndepărtat de exaltarea lăuntrică a omului medieval nordic, şi nu mai puţin în arta italiană, care apare într-o altă lumină dacă este judecată după criteriile ei proprii şi nu după cele ale goticului nordic. Toate acestea au dobîndit, ca şi vestigiile ştiinţei clasice, un sens şi o valoare nouă, din momentul în care, în cadrul procesului de care am vorbit, în concepţia medievală despre lume au început să se despartă drumurile cunoaşterii întemeiate pe revelaţia divină de cele care se bazau pe raţiune şi observaţie.

Cel mai mare gînditor al dualismului spiritual medieval a fost în chip remarcabil conştient de consecinţele pe care toate acestea le puteau

* K. Vossler, *Die Göttliche Komödie*, II, 1, p. 47[88] spune: Marii teologi italieni... aparţin poporului italian mai mult prin naştere, decît prin studii, prin acţiunea şi prin operele lor.

avea asupra artei, încă înainte ca ele să exercite o influenţă decisivă asupra dezvoltării artei.

În mod genial Toma din Aquino a trasat o limită conceptuală precisă între conţinutul aspiraţiilor religioase şi morale şi al celor artistice, arătînd că binele etic şi frumosul artistic pot într-adevăr fi considerate identice *in subjecto* sau în conţinutul lor concret, dar — *in ratione* — prin scopul şi acţiunea lor sînt diferite întrucît binele trebuie înţeles ca *recta ratio agibilium*[89], ca viaţă şi faptă virtuoasă şi priveşte rostul ultim şi cel mai înalt al omului, în timp ce arta, ca *recta ratio factibilium*[90], trebuie considerată ca o lege a plăsmuirii lucrurilor, iar frumosul ca avîndu-şi temeiul în momente formale (*in ratione formali*).*

Această distincţie ţine pînă la un punct de Aristotel, dar, în funcţie de modul în care au evoluat lucrurile în noua viaţă spirituală creştină, îl depăşeşte cu mult. Ea cuprindea un program, a cărui realizare treptată ducea inevitabil la separaţia completă a concepţiei religioase despre lume de cea artistică. Din motivele arătate mai sus moştenitorii italieni ai tradiţiei antice erau în măsură să înfăptuiască punctele unui asemenea program.

S-a creat astfel, prin evoluţia generală a vieţii spirituale europene în cursul secolului al XIII-lea, o situaţie care a făcut cu putinţă ca literatura şi arta italiană, tocmai datorită vestigiilor care îi determinaseră pînă atunci caracterul ei retrograd, să dobîndească o însemnătate de sine stătătoare şi să exercite curînd, dezvoltîndu-se intens în continuare, o mare înrîurire asupra întregii arte occidentale.

Nu ne vom opri la începuturile acestei mutaţii în producţia literară, ci ne vom îndrepta privirile asupra primelor ei mari rezultate. În proza

* A. Pellizzari, *I trattati attorno le arti figurative in Italia. Dall'antichità classica al sec. XIII.* Napoli 1915, p. 308 urm. Cf. M. de Wulf, *Etudes historiques sur l'esthétique de St. Thomas d'Aquin*, Louvain 1896.[91]

şi în poeziile lui Petrarca ne întîmpină forma artistică, lipsită în evul mediu timpuriu de orice însemnătate autonomă în raport cu semnificaţiile spirituale generale sau concret obiective corelative, şi de aceea întotdeauna mai mult sau mai puţin tipică; ea reprezintă totuşi, categoric, deşi destul de exterior, scopul şi sensul propriu zis al creaţiei artistice. *Celor două lumi care stăpîneau voinţa, simţirea şi gîndirea omenească în evul mediu, lumii pămînteşti limitate şi lumii eterne de dincolo, li se alătură o a treia, cea a concepţiei artistice*, care-şi avea legile proprii, care-şi stabilea singură sarcinile, scopurile şi criteriile şi care, cu toată opoziţia manifestată în evul mediu de clerici şi de cîntăreţii de ocazie faţă de profesia de poet, l-a ridicat pe acesta la rangul de *vates*[92] şi de autor şi i-a conferit o noblеţe, care nu era mai mică decît cea pe care o puteau oferi biserica sau statul*.

Această transformare s-a petrecut şi în artă.

Încă mai de mult — problema se poate urmări începînd din secolul al XII-lea — forma arhitectonică, plastică şi desigur şi picturală a avut în arta italiană o anumită viaţă proprie, întemeiată pe preocupări artistice autonome**; deplin formată, fără echivoc, ne întîmpină această a treia forţă spirituală a evului mediu tîrziu, *forţa operei autonome*, în tablourile lui Giotto. Problema pe care şi-o punea era aproape tot atît de veche cît creştinismul însuşi. Felul însă în care Giotto a rezolvat-o era nou atît din punctul de vedere medieval naturalist cît şi din cel medieval

* Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Leipzig 1914. p. 106 Despre noua poziţie a artiştilor cf. A. Dresdner, *Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie*, I, p. 64. şi urm.[93]

** Cf. lucrarea lui K. M. Swoboda despre baptisteriul din Florenţa, Berlin 1918. Trebuie avută în vedere şi cuprinzătoarea literatură consacrată sculpturii antichizante din sudul Italiei, din secolul al XIII-lea, şi lui Niccolò Pisano. Material important pentru istoria unei noi interpretări italiene a problemelor picturale se găseşte în marea publicaţie a mozaicurilor şi picturilor romane (Freiburg i. B. 1916)[94], noi observaţii se întîlnesc la Rintelen, *Giotto*, p. 68

idealist. El se deosebea fundamental de tot ce realizase în materie de imagini de acest fel arta de pînă atunci. Progresul, oricît de mare, făcut în observarea naturii nu era, cum a observat pe bună dreptate Rintelen în frumoasa lui carte despre Giotto, nici pe de parte lucrul cel mai important*. Istoriile sfinte, repovestite atît de admirabil de Giotto, apar în operele sale nu ca descrieri realiste ale vieții, ci transpuse într-un stil ideal, eroic, care s-a abătut în multe privințe în mod conștient de la redarea fidelă a naturii.

Acest stil ideal nu era însă emanația unor idei supranaturale, ca în stilul gotic, ci reprezenta o parafrază și transfigurare artistică, monumentalizarea realității senzoriale, la care aspirase arta antică. El era totuși radical diferit de concepția clasică. În antichitate reprezentările plastice și cuceririle formale ale artei se dezvoltau în legătură indisolubilă cu mitul, care era natura personificată și eroizată, astfel încît dezvoltarea în continuare a artei însemna totodată dezvoltarea în continuare a conținutului ei religios obiectivat artistic și, implicit, a concepției despre natură ce-i sta la bază. O dată cu predominanța conținutului spiritual și cu subordonarea totală a rezolvărilor formale în arta creștină, acest raport s-a modificat, dar o nouă schimbare s-a produs în Italia, unde arta a început să se constituie, cu problemele ei formale, ca o a treia formă autonomă, ca o lume în sine, în care fantezia își creează propriile ei valori**. Ca și știința, arta însăși a devenit nu numai expresia, ci și o *sursă de sine stătătoare a concepției despre lume, independente de considerații metafizice.*

Printre cauzele nesiguranței și confuziei care domnește în aprecierea operelor de artă din perioade mai vechi, apărute în alte condiții istorice generale decît creațiile artei prezentului, se află

* Rintelen, *ibidem*, passim.

** Prima încercare de explicare teoretică a acestei diferențieri, ale cărei rădăcini, cum am arătat mai înainte, trebuiesc căutate în filosofia lui Toma din Aquino o găsim la Bonaventura (în Lib. III, *Sentent.*, distin. 23, dub. 4.)

și credința în concepte fundamentale permanente ale artei, credință întemeiată pe ideea că, dincolo de toate mutațiile obiectivelor și măiestriei artistice, conceptul de operă de artă poate fi totuși privit ca fiind în principiu ceva statornic și imuabil. Nimic nu este mai greșit și mai anistoric decît o asemenea idee, întrucît conceptul de operă de artă și de artisticitate a suferit de-a lungul evoluției istorice, pînă și în liniile lui fundamentale, transformări multiple, fiind întotdeauna o rezultantă variabilă, limitată cultural și temporal, a evoluției generale a omenirii. Ce s-a înțeles prin artă, ce s-a căutat în ea și s-a dorit de la ea a fost în lumea spirituală orientală veche, clasică, medievală și în cea europeană modernă, abstracție făcînd de alte sfere de cultură, tot atît de diferit, cît de deosebită era interpretarea religiei, a moralei, a istoriei sau științelor. Numai pe baza înțelegerii clare a particularităților istorice determinate ale „conceptelor fundamentale", în diferite zone și epoci, se poate găsi, depășindu-se ideile nebuloase despre o artă în sine, drumul spre înțelegerea istorică a fenomenelor artistice din epoci trecute. Poziția autonomă a artei în cadrul forțelor ce guvernează existența umană ni se pare astăzi atît de evidentă, încît uităm de regulă că ea a apărut relativ tîrziu și că s-a instituit pe deplin, după o perioadă mai îndelungată de pregătire, abia în arta italiană la finele secolului al XIII-lea și la începutul secolului al XIV-lea. Oricare dintre tablourile lui Giotto este o lume în sine, în care domnia unor forțe supranaturale își găsește expresia doar în evenimentele zugrăvite, dar care, în reconstruirea artistică a acestor evenimente, urmează propriile sale legi, care determină importanța artistică a personajelor, structura, orînduirea și poziția lor în spațiu, relațiile dintre ele. Totodată această *legitate artistică*, independentă de relațiile metafizice, nu mai este privită ca avîndu-și temeiul, ca în antichitate, exclusiv în obiecte, în frumusețea și cauzalitatea lor materială, ci este, într-o măsură mult mai mare decît pînă atunci, lăsată pe seama gîndirii artistice, actului

artistic individual de creaţie, parafrazei evenimentului material în funcţie de exigenţe artistice. *Cu alte cuvinte subiectivismul principial al artei creştine s-a extins acum şi la problemele artistice autonome.* Imperiul valorilor artistice a fost reconstruit, nu numai, ca pînă atunci, în lumina credinţei subiective în revelaţia divină şi a observaţiei subiective, ci şi în lumina imaginaţiei subiective de sine stătătoare, iar acest imperiu a fost opus realităţii şi semnificaţiilor supranaturale, în urma acestui fapt personalitatea artistică dobîndind atît în literatură cît şi în artă o nouă însemnătate.

Noul concept despre artă includea însă în mod necesar şi *un nou concept despre adevărul artistic şi despre transpunerea în viaţă a idealităţii, din acest moment specific artistice.* Relaţia dintre ele era incomparabil mai strînsă decît cea dintre ideal şi natural în arta gotică din epoca precedentă.

Progresele făcute de arta lui Giotto au fost desigur considerabile şi variate şi în direcţia fidelităţii faţă de natură, bazată pe observarea formei individuale a obiectelor concrete; importantă era însă noua unitate interioară a imaginii, căreia i se subordonau toate celelalte progrese şi care presupunea în mod implicit şi o nouă interpretare a relaţiilor din natură. Nu este greu să găseşti în miniaturile din acea vreme, în picturile murale sau în decoraţiile plastice de la nord de Alpi, motive în care realitatea concretă este zugrăvită mai fidel decît în stîncile şi copacii mărunţi, care sînt departe de aspectul lor natural, sau în formele arhitectonice generalizate din tablourile lui Giotto. În schimb totul capătă la Giotto o elocvenţă şi o nouă concreteţe artistică, care nu au decît relaţii foarte laxe cu realitatea. Ca prin farmec artistul a desfăşurat în faţa contemporanilor săi, pornind de la vechile legende sfinte, fapte şi evenimente, pentru redarea cărora a creat, din materialul brut, al experienţei senzoriale, forme şi structuri care păreau cu siguranţă, faţă de caracterul întîmplător al realităţii zilnice, a revela adevăruri şi relaţii tipice nebănuite ce stau la baza observaţiei con-

crete şi care făceau posibilă transpunerea naraţiei în sfera unei redări mai clare şi mai pregnante a energiilor formale ce se manifestă în natură şi a modalităţilor de asociere a lor după legile cauzalităţii. Observaţia făcută în domeniul redării personajelor, al obţinerii efectului plastic, al compunerii figurilor şi integrării lor în spaţiul reprezentat a fost prelucrată, devenind *o legitate artistică normativă naturală*, care nu mai era un reflex al unor principii transcendente, ci îşi avea sursa în viaţa şi trăirea concretă. Mai înainte chiar de spiritul cercetător, observaţia artistică a desprins din experienţa proprie noi *categorii generale ale adevărului* şi noi sisteme valorice formale care au apărut, ca în antichitate şi în mod cert sub influenţa ei, drept criterii ale realităţii obiective, dar totodată şi ca expresie a năzuinţei personale de a domina artistic lumea vizibilă şi, nu mai puţin, ca o cale spre sensuri formale în care artistul putea să învesmînteze conţinutul omenesc şi divin al legendelor sfinte, independent de tainele cele mai adînci ale revelaţiei religioase, prin însăşi arta sa întemeiată pe viaţa concretă din această lume, prin desfăşurarea liberă a fanteziei sale.

Noua artă reprezenta aşadar un dublu progres.

1) Problemele şi normele *generale* ale redării naturii şi ale parafrazării naturii au dobîndit o însemnătate de sine stătătoare, devenind substanţa cea mai importantă a năzuinţelor şi realizărilor artistice.

2) Caracterul lor legic, autonom din punct de vedere artistic, a constituit un nou punct de plecare pentru idealizarea şi monumentalizarea artistică. Astfel, de pildă, integrarea spaţială, ca formă fundamentală a realităţii spaţiale naturale şi, implicit, ca unul din indiciile cele mai importante ale fidelităţii faţă de natură a unei imagini picturale, a devenit o cerinţă ineluctabilă a oricărei compoziţii picturale; în acelaşi timp însă a fost şi principalul mijloc de a da privitorului impresia

unei rezolvări libere, clare și elevate, prin adaptarea acestei formule integratoare la efectul concentrat și bine chibzuit, în funcție de suprafață și de spațiu, pe care trebuia să-l producă imaginea artistică. Același lucru este valabil pentru noile tipuri ideale, în care canoanelor medievale li se asocia o regulă artistică conștientă, tot astfel cum idealizării întemeiate pe problemele spirituale și pe concepțiile despre frumos corespunzătoare acestora li se alătura un tip de idealizare bazat pe aspecte pur formale și pe idei decurgînd din acestea despre grandoare, stil și superioritate artistică.

Această conștiință, această recunoaștere deschisă a faptului că jocul liber al fanteziei este atributul specific, de sine stătător al artei, reprezenta mutația pe care scriitorii secolelor al XV-lea și al XVI-lea, care i-au trăit consecințele, era firesc să o considere o înnoire a artei, întoarcerea la doctrina adevărată, la regulile ce se pierduseră în evul mediu *„Comminciò l'arte dela pittura a sormontare in Etruria in una villa allato alla città di Firenze"*[95] scria Chiberti clar și hotărît, cum scrii numai despre fapte în legătură cu care nu există nici o îndoială, ceea ce, avînd în vedere muneroase monumente mai vechi, cunoscute cu siguranță de Ghiberti, ar fi de neînțeles, dacă nu ar fi fost vorba tocmai despre un nou concept despre pictură.

Acest concept, ca și doctrina lui Petrarca despre esența literaturii, *n-au rămas fără influență nici în nord*. El poate fi observat în diferitele lui efecte succesive sau simultane.

Mînă în mînă cu unele împrumuturi formale inconografice a mers și o apropiere de noile principii italiene ale invenției clasice. În cadrul acestui proces s-a produs, în primul rînd, o puternică mutație în favoarea însemnătății de sine stătătoare a punctelor de vedere formale *sub raport atît idealist cît și naturalist*.

De noile norme italiene de reprezentare plastică se legau și noi idei despre frumusețe și despre desăvîrșirea formală, ca și primele aspirații spre

o idealitate platonică a lumii lăuntrice, care începuseră să aibă forță de înrîurire și în nord. Nu este, de pildă, greu să se observe în chipurile de madone, atît de iubite în cadrul cultului Fecioarei Maria (un semn al schimbării îl vedem și în aceasta), influența tipurilor ideale giottești și sieneze. Canonul lor antichizant de frumusețe, îmbinat cu ideile despre grație și farmec care s-au dezvoltat în cadrul artei bisericești din evul mediu, a devenit și în nord punctul de plecare al unui concept despre frumusețe, în care accentul se pune nu pe idealitatea religioasă, ci pe cea artistică. În astfel de chipuri de madone sau de sfinți a început să se instaureze în artă, și în nord, pentru prima oară după perioada antică, un ideal uman care a pus mai presus de orice alte considerente armonia, grația formelor, însoțită firește, datorită evoluției medievale de pînă atunci în raport cu antichitatea, de o mai puternică accentuare a trăsăturilor psihice caracteristice, toate fiind nu doar o exemplificare lumească a adevărurilor divine, ci o expresie de sine stătătoare a plăcerii pur artistice pentru ceea ce este omenesc, a prețuirii meritelor omului ca ființă ce trăiește pe pămînt.

Problemele formale capătă însă un sens și o importanță nouă nu numai în astfel de preludii ale luptei pentru un stil clasic, al cărui reflex îl putem observa în cea mai veche literatură „umanistă" de la nord de Alpi, ci și în cadrul vechii lumi de forme gotice. Jocul gotic al liniilor, plutirea delicată sau vîrtejul patetic, viața tot mai bogată și mai meșteșugită a formelor și construcțiilor, care ajunge pînă la exaltarea barocă, efectele coloritului tablourilor, fie înflorit agreabil fie strălucind somptuos, încep să se dezvolte și să capete, ca și ritmul, efectele spațiale și decorul în arhitectură, o mai mare independență și o importanță artistică generală, care iese din limitele unității medievale ideale. Pe lîngă cele italienizante, apar și *tipuri ideale nordice*, în care abstracția și generalizarea, ca și ideile despre meritele individuale asociate cu ele, se întemeiază mai puțin pe îngrădirea apriorică a modului de reprezentare

de către înțelegerea creștin subiectivă, prin prismă metafizică, a personalității, cît pe aspecte și probleme formale. Și tot așa cum dialectica interioară a noilor teze și puncte de vedere a început să devină tot mai activă în gîndirea deopotrivă filosofică și teologică a vremii în raport cu ideea religioasă medievală, unitară și necondiționat absolută, și în domeniul artei se poate vorbi de o astfel de dialectică, *o dialectică a liniilor, formelor, tipurilor și problemelor*, care nu a putut de la început să sfărîme marea unitate spirituală a artei medievale, dar a slăbit-o și a deschis calea spre o nouă poziție a artei în viața culturală. Este semnificativ faptul că această evoluție, ca și cea paralelă din domeniul literaturii, a fost legată în nord mai întîi de *intuiția personală, de o cultură mai înaltă, de o cunoaștere deosebită a artei* și că ea poate fi observată în primul rînd la picturi și alte opere de artă, care nu sînt strict legate de marea moștenire a artei gotice, de opera arhitectonică totală reprezentată de construcțiile bisericești; este vorba de tablouri, miniaturi, statui create, într-o vreme în care sculptura și pictura aferente arhitecturii se dezvoltau încă pe făgașul idealismului gotic transcendent, pentru amatori de artă, sau în afara oricăror comenzi, ca profesiuni de credință artistică, opere avînd deci la bază noile principii specific artistice*. Nu este deloc întîmplător faptul că de atunci și pînă în zilele noastre evoluția ulterioară a artei plastice a fost determinată într-o mult mai mare măsură de operele de artă mobile de cît de cele cu caracter monumental aferente construcțiilor, singura excepție constituind-o arta Contrareformei, care are și alte puncte de contact cu arta gotică.

Lucrul cel mai important l-a constituit faptul că această autonomizare nu a cuprins doar probleme formale generale, ci s-a extins și asupra redării naturii și anume asupra vechiului naturalism gotic.

* Cf. F. Winkler, *Die Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Strassburg 1913, p. 139.[96]

Am văzut cum, în raport cu atitudinea omului creștin față de lumea înconjurătoare perceptibilă prin simțuri, în evul mediu tîrziu a apărut, potrivit psihocentrismului ce sta la baza acestei atitudini, o nouă înțelegere a adevărului naturii ca reflectare a fenomenului individual în observația subiectivă, o înțelegere la început condiționată și îngrădită de o ordine a lucrurilor supranaturală, cu care se corelau toate fenomenele naturale —, am văzut apoi cum acest naturalism nominalist (corespunzător doctrinei adevărului dublu) a devenit treptat o sursă importantă de îmbogățire în substanță și în formă a artei, a cunoașterii și a concepției despre lume, și am amintit și faptul că o evoluție paralelă în viața spirituală, dacă nu a fost determinată, a fost în orice caz favorizată de receptarea vestigiilor cunoștințelor pozitive cu privire la natură, care se păstraseră ca moștenire antică în literatura științifică a popoarelor semite. În urma acestui proces, în cadrul căruia științele pozitive au început să se constituie ca un mijloc independent de explicare a relațiilor omului cu lumea înconjurătoare, și în domeniul artei a slăbit, cum era firesc, legătura dintre noua observație a naturii și marele sistem medieval de explicare a naturii.

Acesta este momentul în care noul concept despre opera de artă autonomă începe să-și exercite influența în nord, momentul în care sînt imitate modèle, a căror structură internă a devenit independentă de sistemul medieval de care am vorbit. Putem observa acum o situație extrem de curioasă, instructivă în ce privește fenomene similare ulterioare.

Deși artiștii nordici din secolul al XIV-lea, ca romaniștii de mai tîrziu, au mers uneori destul de fidel, în noile lor cuceriri de ordin naturalist, pe urmele modelelor italiene, împrumuturile pe care le fac nu au nici întrebuințarea și nici forma care constituiau în Italia caracteristica lor cea mai importantă. În timp ce în Italia amîndouă

 erau determinate de un microcosm artistic, core-

lat cu realitatea doar ca un joc scenic liber condus de cerinţele adevărului artistic general şi ale unei logici interne, şi dobîndeau sens şi formă, adevăr şi frumuseţe prin această relaţie reciprocă închisă dintre unitatea plastică de ansamblu şi toate părţile ei componente, în nord noile forme şi norme împrumutate ale invenţiei plastice erau asociate, în contradicţie cu originea lor artistică, cu motive care se născuseră din vechea aspiraţie gotică spre redarea realităţii individuale. Încă mai curios este faptul că schemele compoziţionale italiene nu sînt în nord doar asociate cu trăsături ale naturalismului subiectiv al goticului nordic, ci sînt înţelese unilateral ca *întreg*, doar din punctul de vedere al observaţiei directe a naturii. Şi integrarea consecventă a spaţiului, introdusă în Italia în pictură, datorită influenţei artei antice, ca o cerinţă a unor principii mai înalte ce depăşeau simpla imitaţie a naturii, a fost considerată la nord de Alpi ca reprezentînd mai ales un progres în redarea rezultatelor *observaţiei subiective*, care puteau fi acum extinsă la relaţiile naturale dintre personaje şi dintre acestea şi spaţiul înconjurător. Aşadar, ceea ce în Italia trebuia să facă posibilă reconstruirea artistică, în funcţie de efectul de ansamblu urmărit prin elementele compoziţionale, a configuraţiei peisagistice sau a unui spaţiu interior, în nord a devenit curînd imitarea *unui anumit fragment din spaţiu*. Afirmaţia aparent paradoxală a lui Burckhardt că, fără Giotto, Jan Steen ar fi fost altul şi, probabil, un artist mai mărunt*, ar putea fi considerată valabilă şi în acest context; ea ar putea fi extinsă asupra întregii picturi peisagistice neerlandeze şi completată cu o referire la antichitate. Din punctul de vedere al evoluţiei generale a vieţii spirituale este de cel mai mare interes să urmărim circuitul prin care acea interpretare şi invenţie a picturii datorată elenismului şi năzuinţei sale spre obiectivitatea ştiinţifică şi artistică a imaginii lumii a pătruns, prin intermediul eforturilor italiene de a atinge perfecţiunea artistică formală autonomă, în nord, unde, adaptîndu-se relaţiei dintre om şi natură care se constituise în evul mediu la popoarele occidentale, a devenit punctul de plecare al unei redescoperiri a lumii, a frumuseţii şi poeziei ei, reflectate în conştiinţa subiectivă.

La început a fost de fapt vorba, cum am spus, doar de anumite şabloane ale relaţiei reale care a luat locul relaţiei gotice suprareale dintre fenomene şi care, ca şi aceasta din urmă, se asociau şi cu observaţii naturaliste.

Aceasta însemna un nou progres, dar punea şi o nouă problemă.

Progresul consta în faptul că, precum în Italia frumuseţea şi ordinea formală, *a devenit şi în nord acum un scop artistic în sine, un semn al marii opere de artă, adevărul maxim al naturii, întemeiat pe observaţia subiectivă*. Nu un nou interes pentru natură este ceea ce deosebeşte de arta mai veche operele aparţinînd noii orientări „realiste" din secolul al XIV-lea, ca, de exemplu, statuia portretistică a lui Carol al V-lea[98], busturile maestrului familiei regale din Praga[99], monumentul episcopului Albrecht von Beichlingen din Erfurt[100] şi altele asemănătoare, ci *studiul conştient al naturii, efortul de a face în primul rînd arta capabilă, dincolo de orice alte considerente, de a reda cu o tot mai mare fidelitate realitatea percepută într-un anumit model*. Ceea ce fusese pînă atunci unul din mijloacele de expresie ale dualismului medieval, s-a transformat într-un *scop în sine*, în problema cea mai importantă a progresului artistic, faţă de care toate celelalte trebuiau să treacă pe planul al doilea. Este acelaşi drum pe care au mers aproape simultan în teoria cunoşterii neonominaliştii şi terminiştii Durand, William Occam şi Jean Buridan[101], încercînd teoretic să reducă la fapte individuale concrete orice cunoaştere, orice adevăr accesibil omului prin propriile lui puteri. „Ştiinţa se bizuie pe experienţa externă şi, întrucît în lumea reală nu există univer-

* *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, p. 105.[97]

 salii, nici cunoaşterea nu poate porni de la gene-

ral, ci numai de la particular" — iată ce spunea Occam, marele predecesor al lui Bacon şi Spinoza. Doctrina aceasta poate sluji drept comentar la ceea ce s-a întîmplat nu mult după aceea, în primul rînd în Franţa, unde se şi afla centrul noilor teorii ale cunoaşterii.

Fără a însemna o trecere bruscă la forme noi, toate cîştigurile obţinute de artă în intuirea realităţii, din momentul în care ea a început să se inspire din natură, au căpătat o nouă importanţă, au devenit factorul estetic propriu-zis, pe care artiştii s-au străduit să-l dezvolte şi să-l îmbogăţească prin nesfîrşite încercări individuale. Aceste încercări au impregnat şi destrămat treptat „stilul" de reprezentare gotică a formelor — expresie a unei convenţii idealiste — printr-o redare mai fidelă a aspectului obiectiv individual al lucrurilor, dar totodată s-au extins asupra vechilor unităţi compoziţionale pe care le-au dezintegrat prin o mulţime de observaţii concrete, tot aşa cum, în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea marile construcţii imaginare ale barocului au fost treptat modificate sau eliminate pe de o parte de noile cerinţe ale unei concepţii ce-şi avea sursa în viaţa laică, în ideile şi valorile ei istorice, pe de altă parte însă, de valul de probleme de ordin naturalist, de efortul pentru redarea documentar fidelă a naturii şi a fenomenelor vieţii.

Oricît de lentă şi pentru noi aparent abia perceptibilă a fost această tranziţie în evoluţia ce s-a produs în secolul al XIV-lea, ea a constituit totuşi punctul de plecare al unei inevitabile răsturnări a tuturor valorilor în artă. Dintr-un element auxiliar, observarea naturii s-a transformat în rădăcina şi scopul cel mai nobil, în alfa şi omega creaţiei artistice. Era vorba aici de mult mai mult decît de o reorientare formală a artei. Această mişcare nu era altceva decît expresia primelor manifestări artistice ale unei noi perioade în istoria evoluţiei spirituale a omenirii, care avea să se deosebească de toate epocile anterioare prin faptul că *spiritul uman începuse să caute punctul de plecare spre adevărul artistic şi spre* 226

depăşirea cotidianului în certitudinea pe care i-o dădea observaţia. Era un lucru nou:

1) faţă de evul mediu, deoarece prin această identificare a observaţiei cu arta, semnificaţia artistică nu mai era căutată în subordonarea fenomenelor reale faţă de o ordine supranaturală, ci exclusiv în realitatea însăşi.

2) faţă de antichitate de asemenea, pentru că problema care se punea nu mai era obiectivarea generalului, în sensul lui socratic, a conceptelor stabile desprinse din fluxul schimbător al fenomenelor, ci, extrapolîndu-se ideea augustiniană — *in interiore homine habitat veritas*[102] — la relaţia omului cu lumea concretă, era vorba de efortul de a dezvolta la maximum capacitatea de a da conţinut spiritual şi de a îmbogăţi concepţia despre lume prin înţelegerea cît mai profundă a fenomenelor naturii şi ale vieţii şi prin redarea desăvîrşită a aspectelor lor specifice.

Această mişcare a dus în acest moment istoric aproape pretutindeni, în întregul domeniul al artei occidentale, mai întîi la ezitări şi căutări, asemănătoare celor din epoca *Sturm und Drang*-ului[103], în cadrul căruia elementele noi şi vechi s-au combinat în chipul cel mai curios. Caracteristic pentru această artă de tranziţie, a cărei influenţă s-a menţinut vreme îndelungată în arta unor popoare, şcoli şi maeştri, este faptul că nu fost dezvoltate toate motivele şi formele necesare pentru o redare portretistică a naturii în înfăţişarea ei individuală şi în aspectul ei coloristic (întîlnim „peisaje moderne", „imagini arhitectonice exacte", „portrete autentice") şi că noile cerinţe şi cuceriri au devenit, şi cantitativ şi calitativ, predominante, fără însă a se trage, în ceea ce priveşte principiile generale ale construcţiei imaginii, toate consecinţele pe care le impunea cerinţa unei imitări necondiţionate a naturii.

Voinţa de a deschide artei calea spre splendorile lumii concrete în întreaga ei amploare şi în nesfîrşita ei diversitate a devenit ţelul principal 227 al năzuinţelor artistice; întrebarea era însă cum

putea această voință să dea o rezolvare valabilă problemelor compoziției plastice generale.

Tot așa cum în descrierile realiste ale vieții și în studiile peisagistice din secolul trecut au persistat încă multă vreme șabloane baroce, și la începutul noii picturi „naturaliste" de la nord de Alpi întîlnim peste tot, în numele aceleiași redări a naturii, un plus de observație din natură corespunzător, în spirit medieval, doar aproximativ experienței, figuri elansate gotic, vechi compoziții construite în chip ideal în stilul lui Giotto, și acestea nu pentru că lipsea meșteșugul, ci pentru că problema de principiu cea mai dificilă era tocmai aceasta: cum putea noua concepție și cerință a fidelității față de natură, care s-a dezvoltat pe baza subiectivismului creștin și care, emancipîndu-se, urmărea să domine întreaga creație artistică, să-și găsească expresia în forme plastice care să depășească stadiul studiilor izolate și parțiale după natură. Aglomerarea oricît de mare și de extinsă de observații izolate din natură, pe care o întîlnim în opere de tranziție, nu putea oferi singură o soluție, după cum nu puteau fi luate în seamă în acest scop nici abstracțiile compoziționale idealiste gotice și nici schemele compoziționale mai noi ale picturii lui Giotto.

Primele erau într-o contradicție totală, aprioric, cu determinismul natural. Ceea ce însă mai înainte nu numai că nu stingherea pe nimeni, ci constituia dimpotrivă un scop de atins, a început acum să fie resimțit ca o contradicție intolerabilă — tot astfel cum adepții lui Occam au subliniat în mod expres, pentru întîia oară în istoria omenirii, incompatibilitatea dintre empirism și credință —; schemele compoziționale ale picturii lui Giotto se întemeiau, e adevărat, pe existența reală, dar o transformaseră într-o parafrază artistică liberă, care era și ea în contradicție cu principiul fundamental al noii concepții despre fidelitatea față de natură. A rezultat din toate acestea un conflict, care a dominat evoluția artistică de la sfîrșitul secolului al XIV-lea atît în nord cît și în sud; aceasta a fost cea mai importantă pro- 228

blemă a vremii din care, în același timp în nord și în sud, s-a născut, pe căi diferite, o nouă artă.

În nord, picturii *neerlandeze* i-a revenit misiunea istorică de a arăta calea spre depășirea conflictului dintre forțele spirituale motrice ale artei.

Nu este, cu siguranță, întîmplător faptul că această mutație, care are în domeniul artei semnificația unei epoci noi în ce privește concepția despre lume, se leagă de numele unui mare artist, de prima personalitate deschizătoare de drumuri, clar definită în însemnătatea ei individuală. Viața și opera lui Jan van Eyck ne apar în acest context într-o lumină nouă. Concepția despre natură întruchipată în tablourile sale nu era nouă și multe dintre lucrurile care ne apar miraculoase în operele sale au surse mai îndepărtate. Este de aceea evident că unele trăsături și particularități stilistice ale operelor sale pot fi privite ca reprezentînd un progres general al vremii și țării sale, pe care contemporanii săi neerlandezi l-ar fi realizat și independent de el. Nouă era îndrăzneala, care constituie meritul său propriu, cu care a tras din situația modificată a artei consecințe noi, deschizătoare de drumuri, pe care le-a opus vechilor tradiții ca reprezentînd unicul principiu valabil. Expresia cea mai clară a acestuia rezidă în enorma *simplificare a compoziției*. Tablourile de stil giottesc au fost pe bună dreptate numite epice și comparate cu Divina Comedie a lui Dante, subliniindu-se prin aceasta conținutul lor narativ, care le este pînă la un punct comun cu întreaga artă gotică a acelei vremi. Miniaturile din manuscrise, vitraliile, tapiseriile și frescele care împodobeau pereții în secolul al XIV-lea seamănă toate cu niște spectacole teatrale cu numeroase personaje și cu caracter narativ. Nu lipseau desigur nici imaginile reprezentative cu puține personaje, dar ele constituiau excepții, efortul general îndreptîndu-se în chip evident spre realizarea de compoziții figurale cît mai bogate, interesant animate și variate din punct de vedere al conținutului. La aceasta 229 se adaugă faptul că, odată cu predominanța ten-

dinţelor naturaliste, în pictură a fost inclusă, ca în cărţile cu imagini, o cantitate cît mai mare de aspecte desprinse din observarea naturii; aşa se face că *Adoraţia mielului* din Gent — *totius orbis conprehensio*[105] — cuprindea o procesiune de cete cereşti şi de reprezentanţi ai tuturor claselor sociale în cadrul unui peisaj ideal, plin de personaje şi de splendori ale naturii.

Faţă de această lucrare, toate operele lui Jan van Eyck* sînt de o sobrietate compoziţională, care ar putea părea sărăcire, dacă nu ar fi limpede că ea făcea parte din intenţiile artistului şi totodată că da artei o nouă bogăţie interioară. Progresul pe care ea îl reprezintă în ce priveşte înţelegerea problemelor picturale ne apare deosebit de evident mai ales acolo unde compoziţia putea fi redusă la un singur personaj, ca în cazul fiecăreia dintre cele două figuri nude[107], care au dat în secolul al XVI-lea numele altarului din Gent, sau ca în portretele lui Jan van Eyck. Noi erau în aceste cazuri nu intenţia portretistică sau numai studiul nudului, direcţii în care au existat şi mai înainte felurite încercări, ci hotărîrea cu care artistul a făcut din studiul nudului sau din fidelitatea portretistică conţinutul exclusiv al imaginii. *Un studiu după natură în sensul de astăzi al cuvîntului — un crîmpei de realitate, aşa cum s-a înfăţişat observaţiei în aspectul său individual — a devenit pentru întîia oară în aceste tablouri echivalent în esenţă cu invenţia imagistică!* Era vorba, cu alte cuvinte, de o renunţare conştientă la tot ce se afla dincolo de percepţia senzorială directă şi de eliberarea acesteia de toate normele şi consideraţiile metafizice sau empirice, care se situau în afara aspectului fenomenului observat într-un anumit moment. Era vorba de biruinţa deplină a acelei descoperiri subiective a lumii în nesfîrşita ei diversitate, care s-a dezvoltat din concepţia medievală despre lume cu toate implicaţiile ei supra-

* Cu excepţia aşa-numitelor opere de tinereţe, pe care nu le consider ca aparţinîndu-i (cf. studiul meu: „Die Anfänge der holländischen Malerei", *Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsamml.*, vol. 39, 1918, p. 51 şi urm.)[106]

naturale şi care a devenit ea însăşi o concepţie nouă despre lume şi o sursă de sine stătătoare a artei.

Lucrul acesta nu se poate, evident, explica doar printr-o nouă capacitate artistică, care, oricît ar părea de ciudat, reprezenta doar continuarea unei foarte îndelungate evoluţii şi care poate fi observată, chiar dacă în mai mică măsură, la mulţi artişti din aceeaşi perioadă, ci se întemeia pe o nouă *gîndire artistică*, nemedievală, al cărei iniţiator a fost un artist genial. În ea trebuie căutată originea acelei sobrietăţi a compoziţiei, care nu poate fi interpretată, cum credeau unii comentatori puţin familiarizaţi cu fenomenele artistice, ca lipsă de fantezie, ci reprezintă o faptă revoluţionară, care deschide artei calea spre nebănuite comori, spre o lume nouă în toată puterea cuvîntului. Timotheus de la Londra, Cardinalul de Santa Croce[108] de la Viena par atît de îndepărtate de arta medievală şi îi fac privitorului naiv impresia că sînt tablouri moderne nu pentru că Jan ar fi descoperit dintr-odată o artă bazată pe concepţiile noastre despre fidelitatea faţă de natură şi pentru că ar fi văzut realitatea altfel decît predecesorii săi, ci pentru că s-a mărginit să picteze ceea ce putea fi zugrăvit, cu mijloacele şi în cadrul problemelor epocii şi artei sale, pe baza observaţiei individuale fidele a naturii, duse pînă la ultimele ei limite.

La fel stau lucrurile şi atunci cînd, în compoziţiile sale religioase, invenţia plastică nu se putea sprijini doar pe un studiu de model, ci trebuia să reunească într-un ansamblu unitar spaţiul şi concepţiile imagistice tradiţionale, fidelitatea faţă de concret şi invenţia creatoare.

În imagini de acest fel Jan a renunţat în mod izbitor, spre deosebire de Giotto, în tablourile sale la orice acţiune exterioară. Madona pe tron, înconjurată de sfinţi şi sfinte, donatorul[109] ce se pune sub protecţia lor sau chiar perechea nupţială[110] ce formează compoziţional un dublu portret sînt pictate cu o solemnitate calmă, aproape nemişcate, ca figurile arhaice. Dacă arta secolului al

XIV-lea a încercat să depăşească înserierea tectonică rigidă caracteristică artei gotice timpurii printr-o mai accentuată mobilitate a personajelor angajate obiectiv în acţiune şi prin asocierea lor corespunzătoare în grupe înscrise activ, volumetric, în spaţiu, Jan pare a fi renunţat la toate aceste cuceriri în favoarea *vechii imobilităţi şi a vechilor structuri statice individuale.* Am putea şi aici presupune că artistul s-a mulţumit cu ceea ce era, în stadiul atins în epoca sa de observaţie a naturii, realizabil şi rezolvabil; motive ale mişcării şi grupe cereau, ca să nu se bazeze pe vechi şabloane, o cunoaştere a organismului uman şi un studiu al lui din care să reiasă regulile generale, lucruri care în Italia fuseseră recunoscute ca fiind cerinţe dintre cele mai importante ale artei plastice, în timp ce în nord fidelitatea faţă de obiectul individual lăsa încă pe planul al doilea astfel de probleme. Tot ce înconjura personajele în aceste tablouri: veşmintele şi mobilierul, arhitectura sau vegetaţia, tot ceea ce sugera privitorului, prin materie, culoare şi ecleraj, aspectul lor concret, era rezultatul efortului de a crea o copie a realităţii, de felul celei ce se asocia în arta gotică cu ideea fidelităţii faţă de natură. Folosind în continuare acelaşi tip de înserire gotică şi evitînd pe cît posibil toate momentele ce nu puteau fi reprezentate prin prisma adevărului artistic astfel conceput, acest efort a dat întregii compoziţii aparenţa unui *fragment din natură văzut unitar şi pictat în viziune portretistică.*

Acest lucru n-ar fi fost cu putinţă, dacă în mintea artistului n-ar fi existat ideea că un astfel de fragment din natură văzut unitar reprezintă a priori criteriul unităţii ideale. În această idee rezidă o a doua sursă a înnoirilor decisive pentru istoria artei, din nordul Europei.

Este clar că pentru zugrăvirea în stil portretistic a unui anumit fragment din natură în aspectul său unic şi nerepetabil — sau chiar numai pentru obţinerea aparenţei unei astfel de unităţi — nu erau adecvate nici sistemul antic al mijloacelor de exprimare şi al efectelor spaţiale obiec-

tive şi nici sistemul italian. Jocul artistic bine cumpănit, prin care corpuri tridimensionale şi construcţia spaţială erau astfel combinate încît să creeze un efect spaţial unitar şi convingător, putea fi într-adevăr organizat după legi şi norme verificabile, dar se dovedea insuficient atunci cînd problema care se punea era de a da privitorului iluzia unui fragment liber din infinitatea fluxului neîntrerupt de impresii spaţiale ce ne înconjoară; sistemul de care am vorbit era cel mult aplicabil ca instrument de lucru auxiliar, dar ca scop în sine era principial opus concepţiei despre reprezentarea spaţiului care s-a dezvoltat în nord.

Miracolul care să facă posibilă sugerarea impresiei unui fragment din spaţiul infinit, liber de orice constrîngere compoziţională străbătut de viaţă în toată plenitudinea ei, impunea un alt sistem şi alte mijloace.

Înainte de toate însă trebuie să ne întrebăm cum s-a ajuns să se urmărească asemenea obiective. Era vorba aici într-adevăr de ceva cu totul nou? Nu se revenea oare la lucruri care erau mai vechi, dar care avuseseră înainte o altă semnificaţie; nu se revenea oare la o concepţie ce-şi avea sursa în însăşi esenţa picturii gotice şi care fusese doar împinsă oarecum pe planul al doilea în secolul al XIV-lea datorită influenţelor italiene?

Faţă de construcţia complicată a tablourilor lui Giotto, compoziţia spaţială din tablourile lui Jan van Eyck ni se pare simplificată la maximum: culise orizontale şi verticale, paralele faţă de personaje, pe care le închid ca într-o cutie, uneori asociate cu o perspectivă spre un peisaj, care face ca structura verticală din imediata apropiere să se transforme, neţinîndu-se seama de nici un joc bine cumpănit şi strunit al forţelor, în întinderea nesfîrşită a unui plan orizontal văzut în adîncime, pe suprafaţa căruia motivele peisagistice sînt împrăştiate la întîmplare! Sau încercările de a îmbina, fără elemente de tranziţie, partea figurală a compoziţiei, văzută din apropiere, cu o zonă a tabloului văzută în depărtare! Toate acestea amintesc, împreună cu frontalitatea şi înşiruirea

simplă a figurilor, la care ne-am referit mai înainte, de sistemul compoziţional al artei gotice mai vechi, care se dezvoltase în sculptura şi pictura din nord înainte de pătrunderea influenţelor italiene, şi care rămăsese dominant chiar şi după aceea în marea artă bisericească. Ne amintesc totodată de acel principiu, în virtutea căruia şirurile de statui de pe faţadele catedralelor sau figurile pline de măreţie din vitraliile gotice timpurii par reunite în spaţiul infinit nu în grupe materiale obiective, ci prin elemente de alt ordin, astfel încît unitatea spaţială superioară a întregii compoziţii plastice are la bază spaţiul imaterial nelimitat, cu ideile ce i se asociază, de nemărginire şi vastitate. El domină compoziţia în atare măsură, încît chiar în reliefuri şi miniaturi cu conţinut narativ motivele unei scenografii spaţiale concrete sînt reprezentate nu ca susţinînd prin ele însele unitatea compoziţiei, ci ca elemente intermediare ale relaţiei spaţiale!

Modul de aplicare şi semnificaţia acestui vechi principiu compoziţional gotic s-au schimbat însă în noua pictură neerlandeză. Pe baza credinţei sale în legea revelaţiei divine ce domnea pretutindeni şi în toate timpurile, creştinismul predica îmbinarea permanentă a ideii infinitului cu principiile cele mai importante ale concepţiei despre lume, considerată mai întîi o noţiune ideală transcendentă, apoi, în cadrul goticului, un spaţiu cosmic real, în care domnesc forţe supranaturale şi relaţii suprasenzoriale. Acest ultim şi fundamental progres în concepţia despre relaţia cu lumea înconjurătoare a fost acum dus mai departe, această relaţie eliberîndu-se de premisele şi de conţinutul său transcendent şi transformîndu-se, sub influenţa procesului de autonomizare a problemelor artistice şi de afirmare a încrederii în capacitatea de cunoaştere prin observaţie, în *punctul de plecare al îmbinării naturale, perceptibile prin simţuri, a lucrurilor în spaţiul nemărginit.*

Apartenenţa la infinit şi la nemărginirea spaţială a devenit, cu alte cuvinte, un factor estetic

firesc, fundamental, făcut sensibil privitorului prin vaste orizonturi, dar stînd în bună măsură la baza invenţiei plastice în legătură chiar cu cel mai mărunt fragment al universului. Locul spaţiului închis, reconstruit obiectiv, din arta italiană şi clasică, l-a luat relaţia cu spaţiul în diversitatea lui inepuizabilă, în nemărginirea lui, aşa cum ea se oferă observaţiei şi trăirii realităţii. În aceasta rezidă sensul mai adînc al aparentei simplificări a compoziţiei spaţiale la Jan van Eyck şi al asemănării ei cu vechiul sistem gotic.

Ca în reprezentarea obiectelor, şi în reprezentarea relaţiilor spaţiale devine determinant pentru evoluţia ulterioară a artei din nordul Europei, în opoziţie cu abstracţia compoziţională de tip italian, acel concept al realului cunoscut şi trăit în mod subiectiv, care s-a dezvoltat pe baza relaţiei spirituale a omului medieval cu lumea exterioară. El nu mai este însă legat de o lume transcendentă de idei, căreia să-i slujească şi care să-l condiţioneze, ci devine, sub influenţa emancipării formale şi spirituale a artei, o problemă pur artistică, o sursă a viziunii artistice, a cuprinderii şi înţelegerii concrete a lumii, care începe în acest fel să fie văzută cu ochi noi, în aspectele ei naturale, în care încep să fie descoperite din punct de vedere artistic relaţii, fapte misterioase şi acţiuni, la care nici antichitatea şi nici trecento-ul italian nu puteau măcar visa.

Această situaţie ne apare cu toată claritatea dacă observăm cît de mult se apropie nu numai structura compoziţională şi relaţia cu fragmentul de spaţiu nemărginit, ci şi *mijloacele de asociere a figurilor în spaţiu*, de punctele de vedere pe care le-am considerat a fi înnoiri caracteristice faţă de antichitate ale artei medievale.

Ca şi în arta gotică, *momentele imateriale* erau cele care, în primul rînd, legau între ele şi totodată cu privitorul figurile imobile în spaţiul infinit şi aceasta prin:

1) *Participarea la o comunitate spirituală.* Înlăn-

 ţuirea personajelor în compoziţii închegate prin

intermediul unor acţiuni pline de viaţă şi prin relaţii fizice corespunzătoare acestor acţiuni, modalitate preferată de arta lui Giotto, trecea iarăşi pe planul al doilea, fiind înlocuită pe de o parte de o accentuare mai puternică a apropierii numai sufleteşti, pe de altă parte de o organizare a compoziţiei în cadrul căreia domneşte, mai presus de toate evenimentele fizice sau psihice, forţa disciplinatoare a unor sensuri spirituale comune, mai înalte, care se manifesta nu sub forma unor întîmplări deosebite, ci în cadrul unei existenţe calme. Ea nu mai era reflexul doar al unui sistem ideal transcendent, ca în arta gotică mai veche, a cărei solemnitate monumentală se întemeia pe ridicarea lucrurilor acestei lumi la nivelul unei existenţe atemporale supralumeşti, nu consta doar în legătura care-i uneşte pe aleşii lui Dumnezeu într-o împărăţie supranaturală, situată deasupra a tot ce există, deasupra trecutului, prezentului şi viitorului, ci se întemeia pe interiorizare, pe reculegerea spirituală, care ridică personajele lui Jan van Eyck deasupra cotidianului şi-şi are ecoul în acelaşi sentiment de reculegere al privitorului.

Aceasta se petrece pe fondul observării pline de admiraţie a naturii inepuizabile şi a existenţei, a devenirii şi trecerii „liniştite", independente de voinţa omului, a lucrurilor, peste care se întinde ceva din strălucirea eternităţii. Din arta gotică, cu ideile ei despre forţele nemărginite în timp şi în spaţiu ale stăpînirii divine asupra istoriei omenirii şi asupra naturii care înaripa din nou fantezia, vine bucuria orizonturilor vaste, a scenelor care par a se desfăşura pînă în depărtări şi adîncimi nemărginite, dezvăluind privitorului, cît văd ochii, frumuseţea naturii şi diversitatea vieţii. De acolo vine plăcerea observaţiei plenare care, chiar cînd subiectul ales are un cadru restrîns, se oferă artistului ce se cufundă în contemplarea lumii minunate şi nesfîrşite pe care o cuprinde realitatea chiar în faptele minore, zilnice, ale vieţii şi care, privită cu dragoste, în aspectele ei cele mai mărunte, poate declanşa în spiritul privitorului, pe baza impresiilor simţurilor, intuirea unei existenţe

ce depăşeşte voinţa şi acţiunea individuală. Pe aceste două momente se întemeiază acea atmosferă de solemnitate ce învăluie parcă personajele cu aripi mute şi-l poartă pe privitor într-un tărîm unde patimile amuţesc şi totul se transfigurează sărbătoreşte. Sufletul omenesc, cu nevoile şi tainele lui, complexitatea naturii şi a vieţii ca punct de plecare al relaţiei cu lumea trecătoare şi ca reflex al sensului ei mai adînc — aceste două criterii importante ale noii arte creştine a evului mediu trec iarăşi pe primul plan, ca factori constitutivi ai conţinutului spiritual ce dă coeziune compoziţiei, fără a mai fi însă ca în arta gotică, reflexul unei ordini supranaturale ce domneşte în natură şi în sufletul omului, ci, invers, o idee naturală despre valoarea conţinută în viaţa pămîntească, în gîndire şi în puterea de observare, o idee prin care arta, pentru a corespunde rostului ei religios, îi poate înălţa spiritual pe oameni şi poate trezi în ei sentimente religioase.

2. Şi cel de al doilea mijloc de realizare a coeziunei spaţiale stă într-un raport asemănător cu marea moştenire a artei gotice. Este vorba de *eclerajul* care umple spaţiul cu o mişcare imaterială, atinge în joacă unele forme, aruncă asupra personajelor sclipiri de lumină, se luptă cu întunericul ce se lasă şi se strecoară peste tot, luîndu-se la întrecere cu umbrele. Trebuie să vorbim aici despre rolul pe care l-a jucat lumina în evoluţia anterioară a artei creştine ca element compoziţional, mai întîi în evul mediu timpuriu ca factor ideal abstract, apoi despre lumina reală din arta gotică, folosită în legătură cu vitraliile pentru a spori impresia unei plutiri libere, supranaturale, a personajelor sacre, ce trebuia făcută sensibilă privitorului, şi pentru a crea totodată o legătură între ele, privitori şi nesfîrşita lume exterioară. Lumina naturală a devenit astfel o componentă a fragmentului din univers văzut şi redat în pictură, precum şi un mijloc de a lega între ele fenomenele ce apar în spaţiu. Ea şi-a păstrat acest rol şi atunci cînd a început să nu mai fie vorba

 de un context supranatural, ci de relaţii naturale

în cadrul spațial transformat în problemă picturală autonomă. Ceea ce descoperise evul mediu, și anume felul în care miraculosul poate fi făcut accesibil oamenilor prin contemplare vizionară, a devenit acum o sursă a contemplării naturii — încă foarte îndepărtată de imersiunea totală a fenomenelor în lumina schimbătoare și de fundamentarea și realizarea ei consecventă, dar indubitabil primul pas în această direcție — primul pas spre acea artă a nordului, care începea să construiască unitatea imaginii pe elementele imateriale ale fenomenelor optice tranzitorii.

Nu este necesar să explicăm în amănunt cum s-au modificat în urma acestui fapt problemele redării culorilor și modeleului, care nu mai erau gîndite izolat și abstract, ci folosite, în aspectele lor influențate de ecleraj și de mediul înconjurător, ca elemente ale realizării unității în spațiu. Acestea sînt lucruri cunoscute. Ar trebui însă să subliniem o dată mai mult că premisa tuturor acestor înnoiri și, implicit, în ultimă instanță, sursa principală a modului de construire a imaginii nu era, ca în noua artă italiană din acea vreme, o unitate construită logic și verificabilă rațional, pînă la urmă la fel de abstractă ca și mai înainte, cei

3. *forța viziunii subiective* ca atare, care străbate tabloul pînă în ultimele lui unghere și dă fiecărui obiect o viață proprie, caracteristică. Nu ne interesează prea mult dacă ansamblul este verificabil din punct de vedere rațional; el e convingător prin însuși faptul că toate lucrurile apar cu prezența și valoarea lor senzorială specifică, cu forma și materialitatea lor, în simultaneitatea și succesiunea lor, ca o realitate zugrăvită fidel și totodată concepută pictural. Și, cu aceasta, revenim la punctul general de plecare al răsturnării artistice, pe care o evidențiază arta lui Jan van Eyck.

Știm acum că Jan van Eyck a sfărîmat vechile norme idealiste ale compoziției plastice, pentru că ele nu mai corespundeau noii atitudini spirituale a artei față de natură și le-a înlocuit în mod con-

secvent prin studii după natură corespunzătoare noului concept despre adevărul naturii la care ajunseseră noile popoare din evul mediu, în concordanță cu întreaga lor evoluție spirituală și cu concepția lor despre lume.

De la acest concept a pornit Jan van Eyck atunci cînd s-a pus problema îmbinării studiilor după natură într-o imagine unitară. Este adevărat, așa cum Heidrich a observat cu subtilitate, că viziunea artistului este încă grevată de vestigii ale vechii concepții despre scopul ultim al invenției artistice*, că observațiile nu se dezvoltă încă întotdeauna în mod consecvent, ca în pozitivismul naturalist modern, potrivit cauzalității lor naturale, ci sînt puse una lîngă alta mai curînd „nenatural", cum am spune astăzi, și asociate cu o construcție compozițională abstractă. *S-a produs totuși o schimbare radicală a situației.* Nu este vorba de ce s-a realizat de fapt, ci de noi obiective și concepții, de o nouă atitudine spirituală față de artă și față de relația ei cu natura și cu viața. Din convingerea despre importanța de sine stătătoare a concepției despre natură și despre viață, întemeiate pe observația subiectivă care s-a dezvoltat în evul mediu ca parte subordonată unei explicații transcendente a lumii, s-a născut, în momentul în care această subordonare a început să slăbească, printr-o genială răsturnare de ordin spiritual, *o nouă profesiune de credință artistică, o nouă concepție despre ceea ce reprezintă în primul rînd titlul de glorie al artei, despre problemele ei cele mai importante, despre modul în care ea îi poate înălța pe oameni, în cadrul propriei ei sfere de influență, pe un plan superior al conștiinței spirituale despre lume și despre ce constituie conținutul cel mai important al responsabității artistice.*

Sentimentul acestei responsabilități este cel care a dus la sfărîmarea formei artistice medievale prin fapta îndrăzneață a unuia dintre cele mai mari genii picturale, care, concentrîndu-se asupra ade-

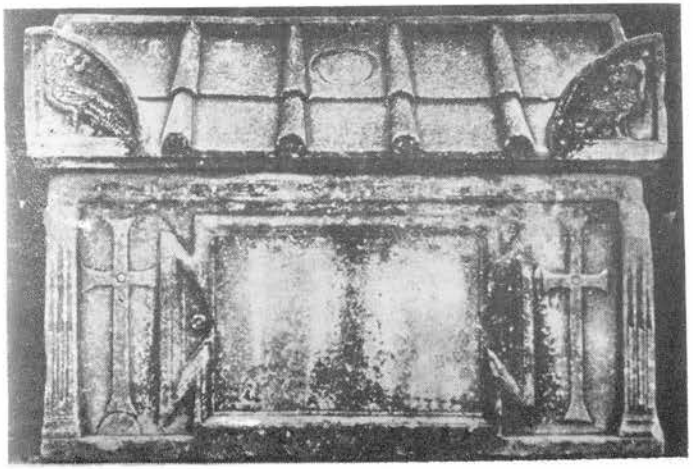
* E. Heidrich, *Altniederländische Malerei*, p. 15.

vărului obiectiv, l-a transformat dintr-un accesoriu explicativ în scopul suprem al eforturilor artistice. Nu ca expresie a unei modestii medievale, ci ca o justificare modernă sună cuvintele *„als ich kann"*[112], pe care Jan van Eyck obișnuia să le înscrie pe ramele tablourilor sale și, chiar dacă tot ce oferă acestea ca înnoiri deschizătoare de drumuri ne este prezentat cu o evidentă ingenuitate medievală, este mai presus de orice îndoială că o artă care, în opere realizate după model, de o mare fidelitate portretistică, cum sînt portretele lui Jodocus Vydt[113] și al canonicului van der Paele, a atins formele ei specifice cele mai înalte, reprezintă nu doar un progres material în imitarea naturii, ci și o depășire — tot atît de conștientă cum a fost în aceeași vreme, dar pe alte căi, în Italia — a trecutului și un triumf nu al unor noi mijloace și procedee artistice, ci al unei concepții principial noi despre relația dintre om, artă și mediul înconjurător — o concepție în care și-a găsit expresia o restructurare spirituală generală a artei, care depășea cu mult limitele progresului normal al creației picturale legate de o serie de condiții specifice. Așa cum în erele geologice cataclisme naturale au dus la apariția unor lanțuri de munți, de pe vîrfurile cărora putem astăzi admira emoționante priveliști panoramice, tot astfel zguduirile spirituale, de care este plină istoria Europei în evul mediu, au dat naștere la noi posibilități spirituale de înțelegere a lumii; pornind de la acestea, un reformator genial pe tărîmul artei a pus la baza creației artistice, sfărîmînd vechi lanțuri, atunci cînd a sosit vremea, ca principală linie directoare, noul concept ce decurgea din ele despre adevăr și despre îndatoririle artei și, prin aceasta, a depășit în esență idealismul medieval transcendent.

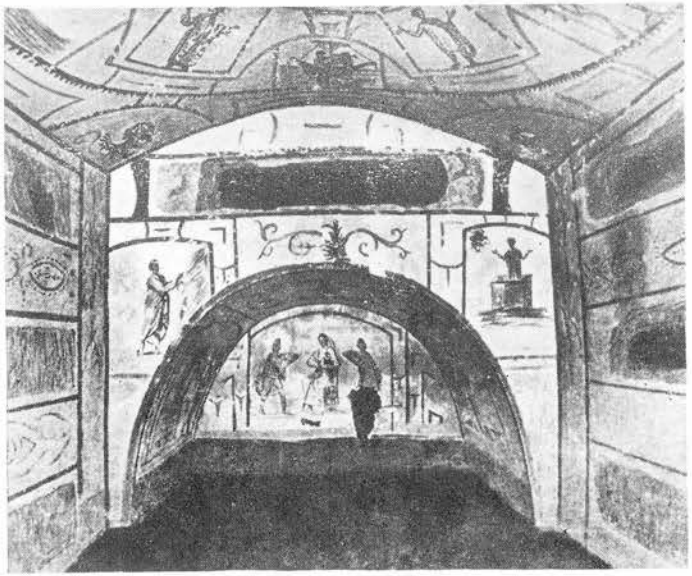
Faptul acesta nu ne poate surprinde dacă ne gîndim că ne aflăm în pragul unei epoci care poartă amprenta unui radicalism al cerințelor spirituale întemeiat pe convingeri și adevăruri obținute pe cale subiectivă, a unui radicalism care nu numai că a dat oricărei idei reformatoare o di-

1. *Aleea mormintelor de la Arles*

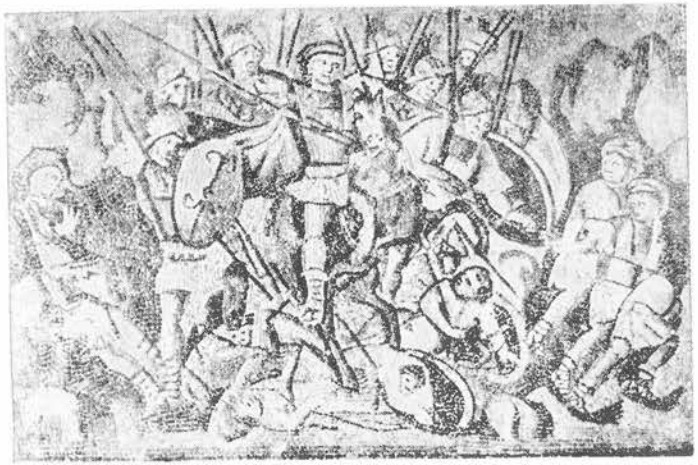
2. *Sarcofag din evul mediu timpuriu.* Muzeul din Ravenna



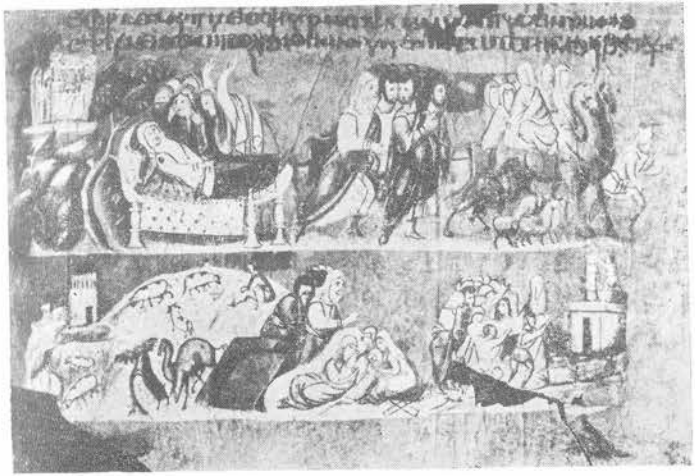
3. *Cameră în catacomba lui Petrus și a lui Marcellinus*, Roma



4. *Cei trei tineri cuprinși de flăcări*,
Catacomba Priscillei, Roma



5. *Biruința lui Iosua asupra celor cinci regi*.
Santa Maria Maggiore, Roma



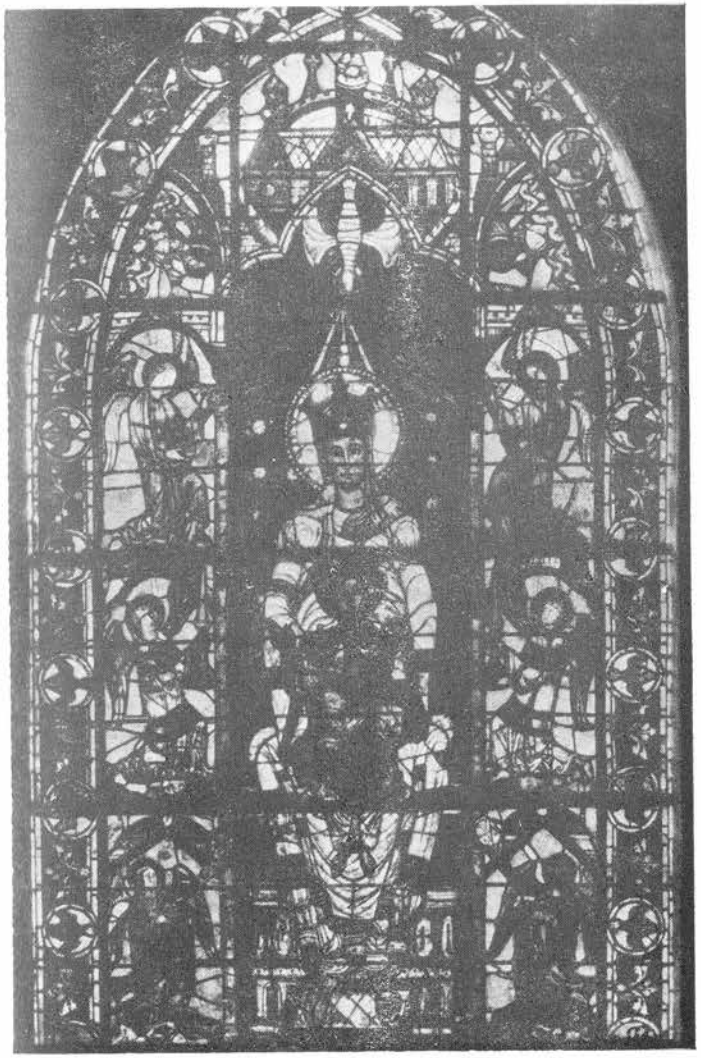
6. *Moartea Deborei și a Rașelei*,
Geneza din Viena, Fol. XIII. 26

7. *La Vierge dorée*, Catedrala din Amiens

8. *Sfinții Didier și Remigius*, Fațada din vest a catedralei din Reims

9. *Sf. evanghelist Ioan*, Fațada din vest a catedralei din Reims

10. *Predica lui Hristos,*
Queen's Mary Psalter, Fol. 214, British Museum, Londra



11. *La belle verrière,*
Partea de est a corului catedralei din Chartres

12. *Buna Vestire,*
Portalul din nord al catedralei din Chartres

13. *Profetul Ioan,*
Corul
Sf. Gheorghe
al catedralei
din Bamberg

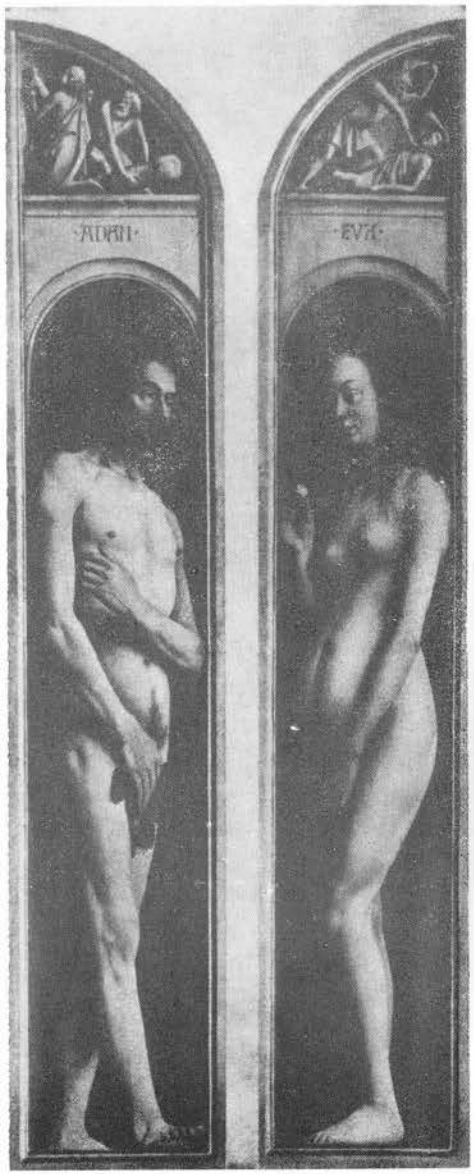
14. Giotto,
Plingerea
lui Hristos
(fragment).
Capella degli
Scrovegni,
Padova

15. *Carol V de Anjou*, Luvru, Paris

16. Jan van Eyck, *Adorația mielului*, Altarul din Gent

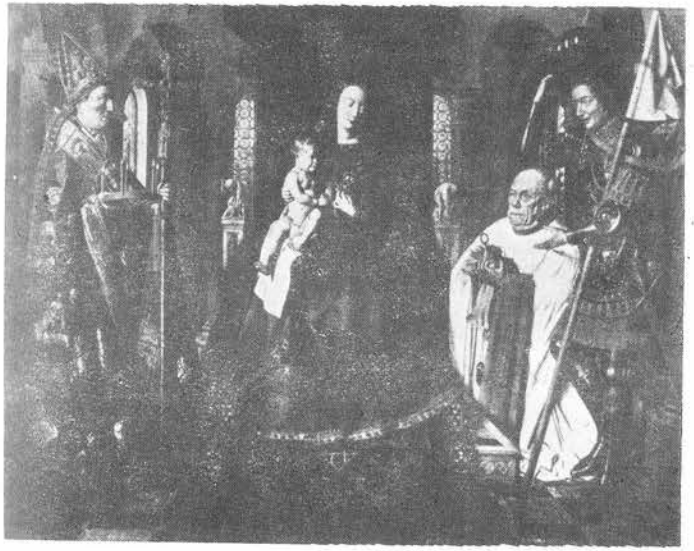
17. Jan van Eyck, *Judecătorii integri — Cavalerii lui Hristos*, Altarul din Gent

18. Jan van Eyck, *Adam și Eva*, Altarul din Gent



19. Jan van Eyck, *Timotheus*, National Gallery, Londra

20. Jan van Eyck, *Madona canonicului van der Paele*, Galeria municipală, Brügge



21. *Hristos pe cruce cu Maria și Ioan*, Schreiber 402

22. *Sf. Augustin și Sf. Monica*, Altarul Tucher, Nürnberg

23. Johannes Pleydenwurff, *Portretul canonicului Schönborn*, Germanisches Museum, Nürnberg

24. Maestrul E.S., *Madona și îmbăierea copilului*

25. Martin Schongauer, *Madona cu papagalul*, Bartsch 29 II

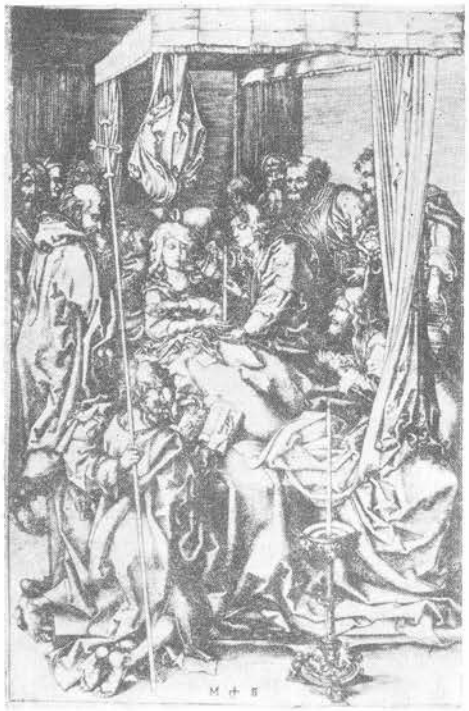
26. Martin Schongauer, *Adorația magilor* Bartsch 6

27. Rogier van der Weyden, *Panoul central al altarului Columba* (fragment) Alte Pinakothek, München

28. Geertgen tot Sint Jans,
Adorația magilor, Muzeul de artă, Praga

29. Martin Schongauer,
Noaptea sfîntă, B. 4

30. Martin Schongauer, *Ispitirea Sf. Anton*, B. 47[1]



31. Martin Schongauer, *Moartea Mariei*, B. 33[1]

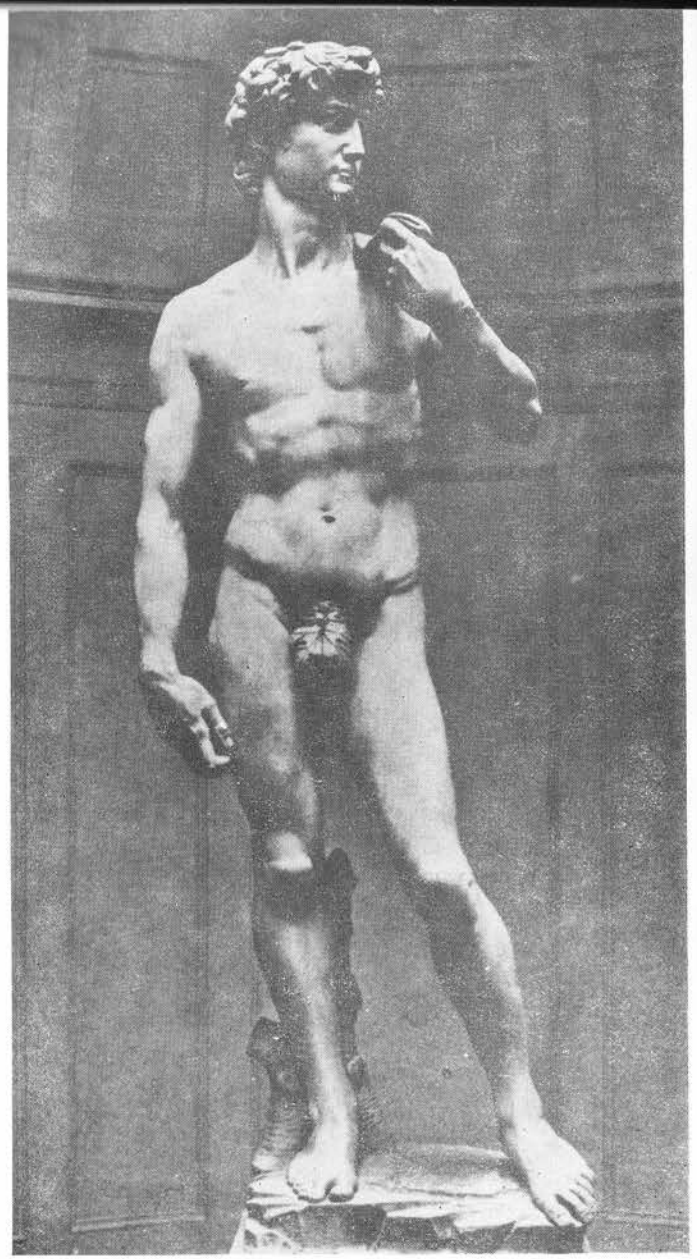
32. Martin Schongauer, *Drumul crucii*, B. 21

33. Martin Schongauer, *Ioan Botezătorul*, B. 54

34. *Dansul macabru*, din Cronica lumii a lui Schèdel

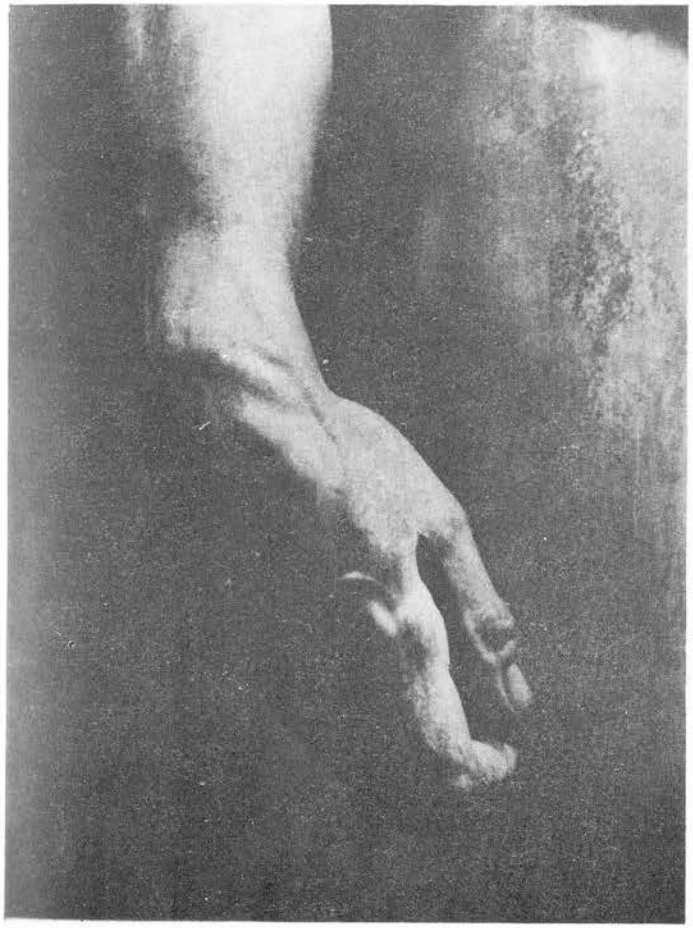
35. Albrecht Dürer, *Tirfa din Babilon*, gravură din ciclul „Apocalipsului"

36. Albrecht Dürer, *Cei patru cavaleri ai Apocalipsului*



37. Michelangelo,
David, Academia, Florența

38. Michelangelo,
Mîna lui David (detaliu)

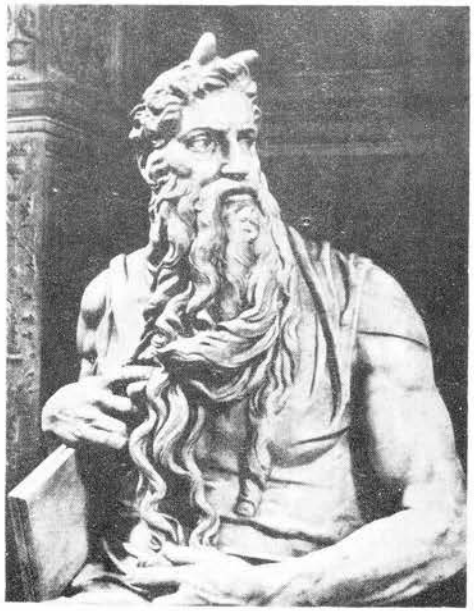


39. *Copie după Bătălia de la Cascina de Michelangelo,*
Holkham Hall

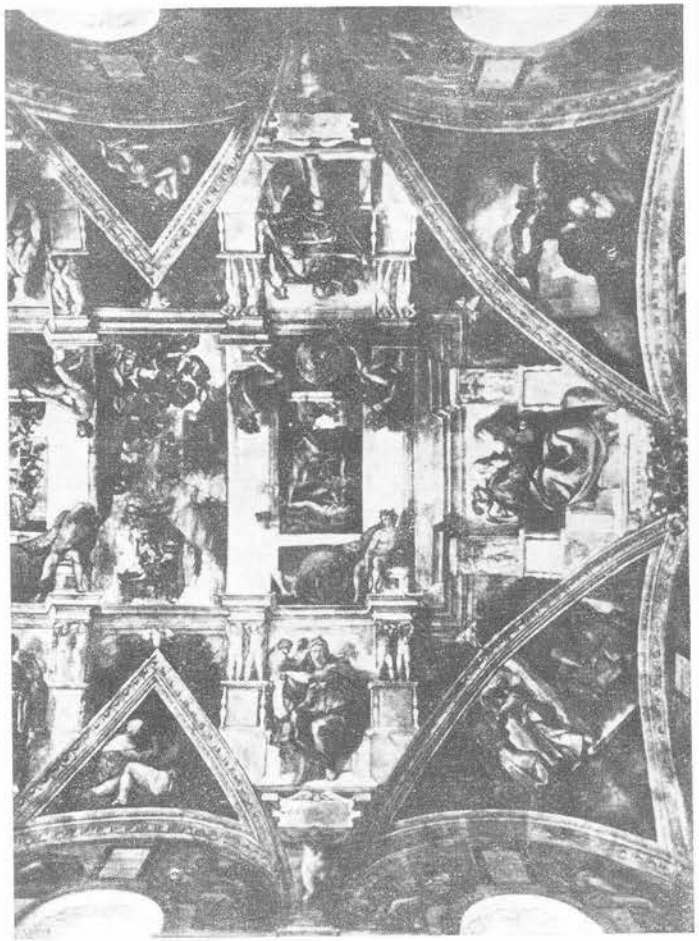
2. KOPIE NACH MICHELANGELOS SCHLACHTKARTON, HOLKHAM HALL

40. Michelangelo, *Trăgătorii cu arcul,*
Muzeul din Windsor

41. Michelangelo,
Moise,
San Pietro
in Vincoli,
Roma



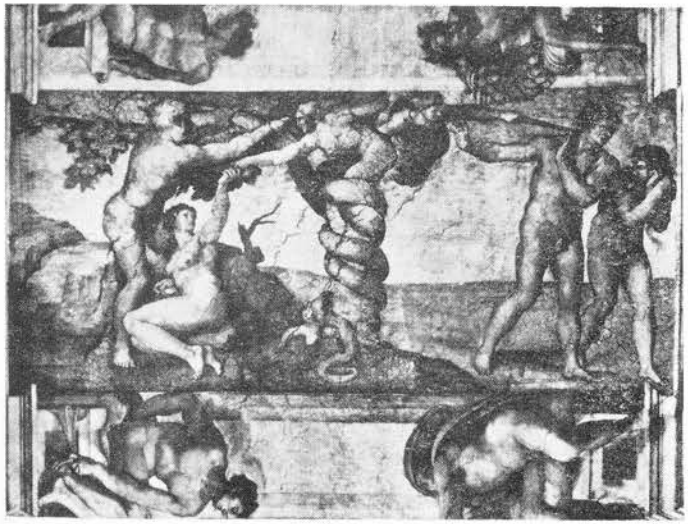
42. Michelangelo, *Moise* (detaliu)



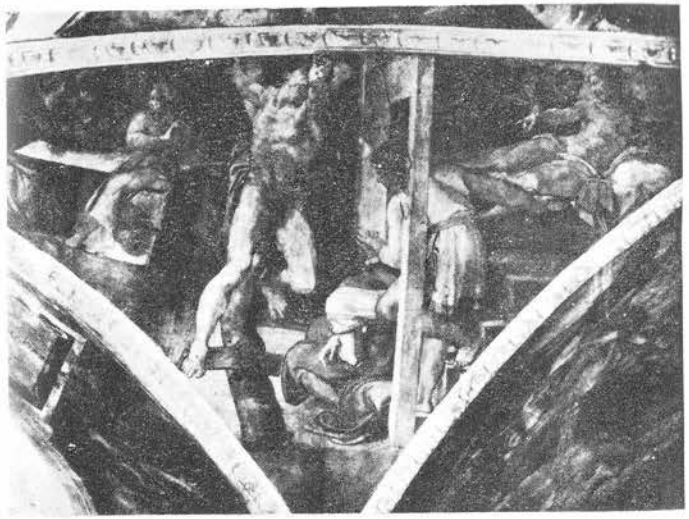
43. Michelangelo, *Plafonul Capelei sixtine* (fragment), Roma

44. Michelangelo, *Sibila libică*,
Capela sixtină, Roma

45. Michelangelo,
Ieremia,
Capela sixtină,
Roma

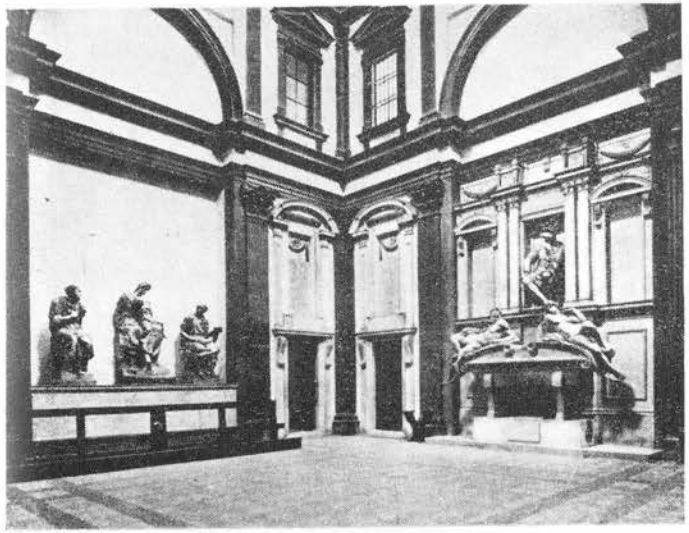


46. Michelangelo,
Căderea în păcat și izgonirea din rai,
Capela sixtină, Roma

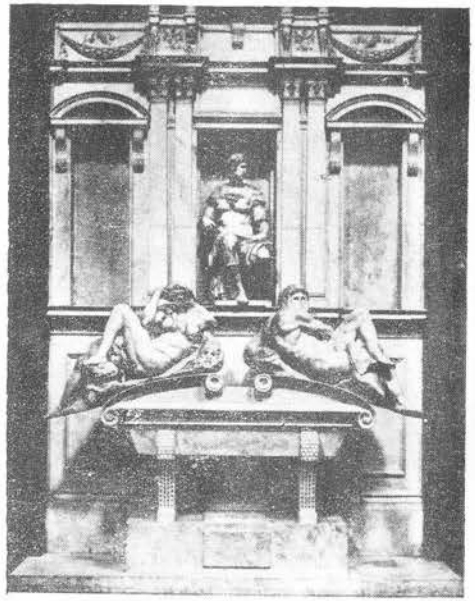


47. Michelangelo, *Răstignirea lui Haman*,
Capela sixtină, Roma

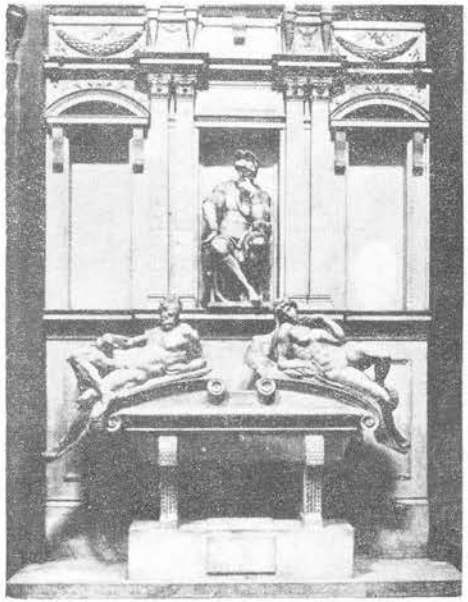
48. Michelangelo, *Sacristia bisericii San Lorenzo*,
Florența

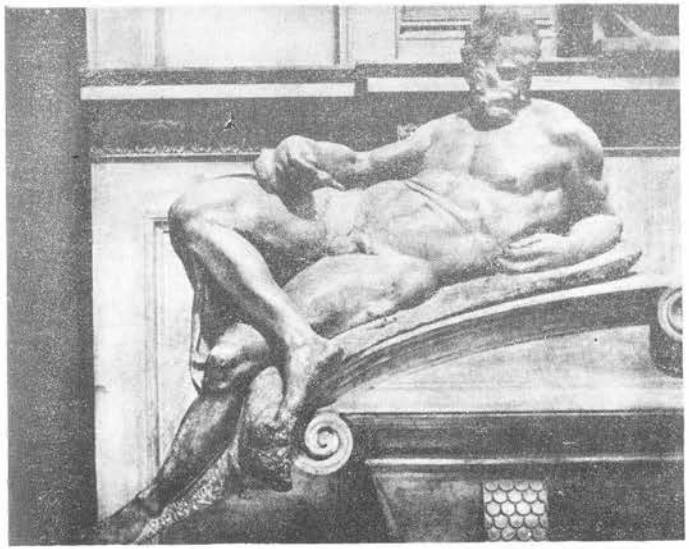


49. Michelangelo
Mormîntul ducelui Giuliano,
San Lorenzo,
Florența

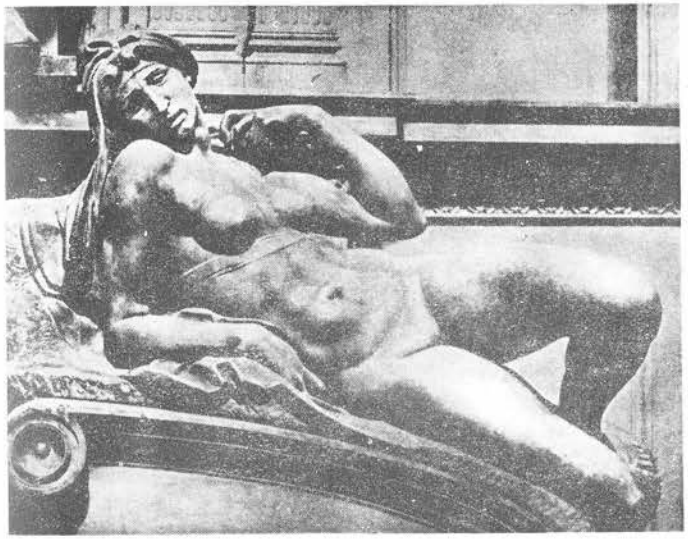


50. Michelangelo,
Mormîntul ducelui Lorenzo,
San Lorenzo,
Florența





51. Michelangelo, *Amurgul*, Mormîntul ducelui Lorenzo de Medici, Florența

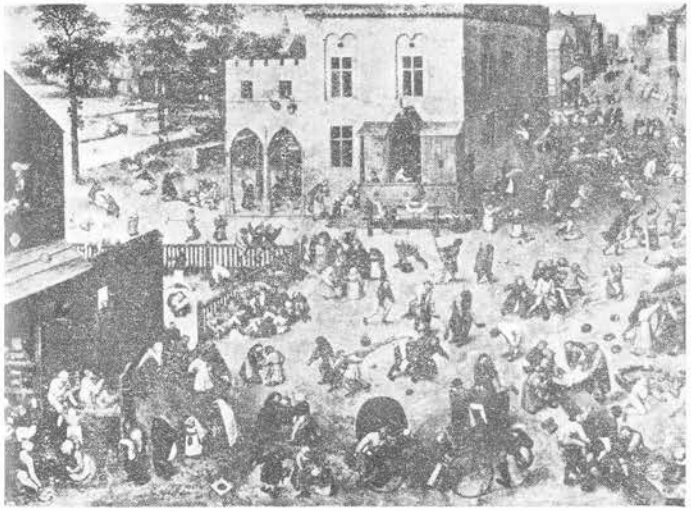


52. Michelangelo, *Aurora*, Mormîntul ducelui Lorenzo de Medici, Florența

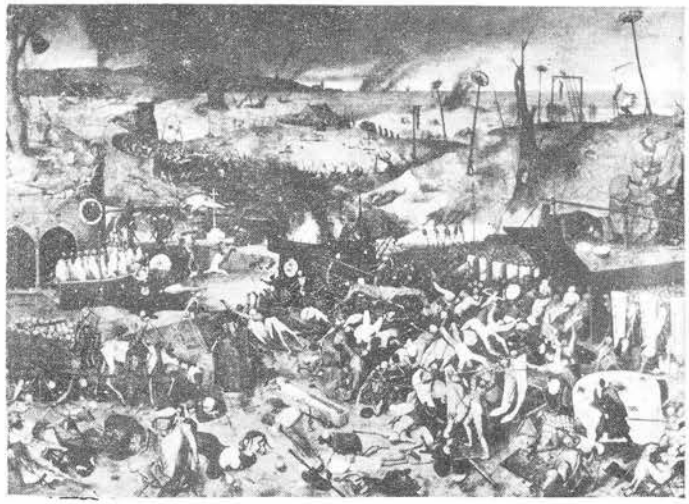
53. Michelangelo, *Judecata de Apoi*, Capela sixtină, Roma

54. Pieter Bruegel cel Bătrîn, *Învierea lui Hristos* (Bastelaer 114)

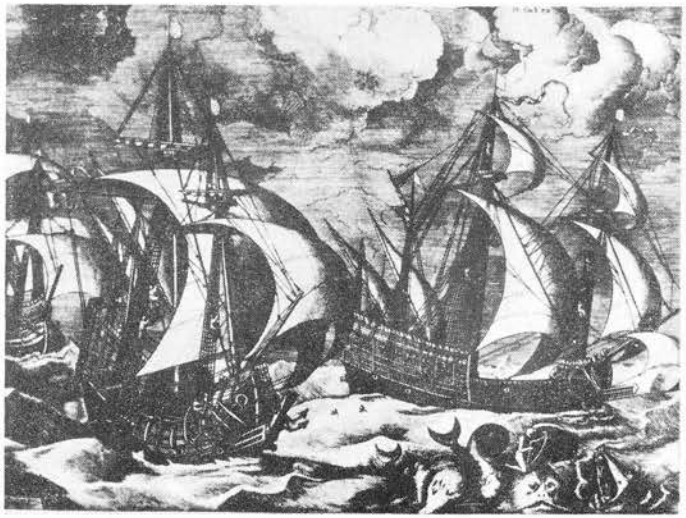
55. Pieter Bruegel cel Bătrîn, *Jocuri de copii*, Kunsthistorisches Museum, Viena



56. Pieter Bruegel cel Bătrîn,
Triumful morții,
Muzeul Prado, Madrid

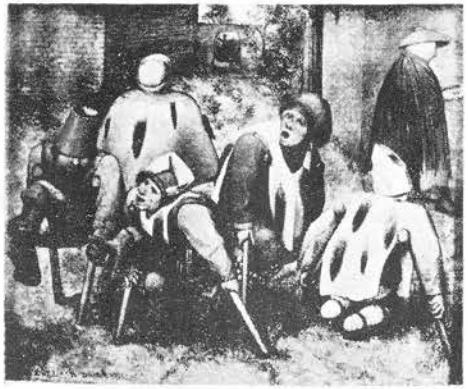


57. Pieter Bruegel cel Bătrîn,
Vase pe marea furtunoasă
(Bastelaer 105)



58. Pieter Bruegel cel Bătrîn,
Toamna,
Kunsthistorisches Museum, Viena

59. Pieter Bruegel cel Bătrîn,
Adorația magilor,
National Gallery, Londra



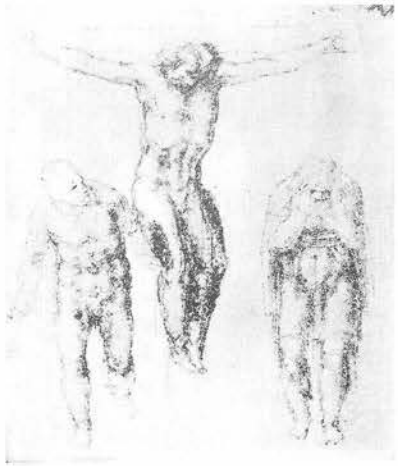
60. Pieter Bruegel cel Bătrîn, *Ologii*, Luvru, Paris

61. Pieter Bruegel cel Bătrîn, *Orbii*, Museo Capodimonte, Napoli

62. Pieter Bruegel cel Bătrîn, *Nuntă țărănească*, Kunsthistorisches Museum, Viena

63. Pieter Bruege cel Bătrîn, *Dans țărănesc*, (Chermesa), Kunsthistorisches Museum, Viena.

64. El Greco, *Înmormîntarea contelui Orgaz*, Santo Tomé, Toledo



65. Michelangelo, *Hristos pe cruce cu Maria și Ioan*, University Galleries, Oxford

66. Michelangelo, *Pietà* Rondanini, Roma

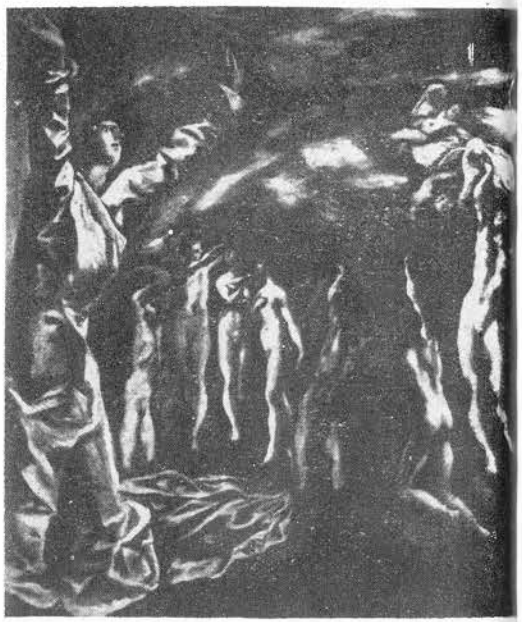
67. Tintoretto, *Înălțarea la cer a lui Hristos*, Scuola di San Rocco, Veneția

68. Jacques Bellange, *Cele trei Marii la mormînt*

69. El Greco, *Hristos pe muntele măslinilor*, Muzeul de artă, Budapesta

70. El Greco, *Cardinalul Niño de Guevara*, Metropolitan Museum, New York

71. El Greco, *Sf. Iosif și copilul*, Capela San José, Toledo



72. El Greco, *Deschiderea celei de-a cincea peceți*, Colecția Zuloaga, Paris

73. El Greco, *Toledo pe furtună*, Metropolitan Museum, New York

74. Francisco Goya, *Los Fusilamientos*, Prado, Madrid

75. Francisco Goya. *Dezastrele războiului*

76. Francisco Goya,
Dezastrele războiului

77. Francisco Goya,
Dezastrele războiului

78. Francisco Goya,
Duendecitos, Capricii

79. Francisco Goya, *Todos Caeràn*, Capricii

80. Francisco Goya, *¡Qual la descañonan!*, Capricii

mensiune uriaşă şi o mare putere de rezonanţă, dar a produs şi un nou tip de oameni, capabili să conducă şi independenţi din punct de vedere spiritual. Este totuşi caracteristic faptul că această mutaţie în artă s-a produs relativ atît de devreme: şi anume (pe lîngă Italia) mai întîi în Ţările de Jos, unde, două secole mai tîrziu, şi-a găsit expresia cea mai pură o nouă fază a evoluţiei spirituale a popoarelor nordice pe tărîmul creaţiei picturale.

NOTE

1. Georg von Below (1858—1927), istoric de artă german.
2. Este vorba de *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, I—III, Stuttgart 1892—1901.
3. Dehio, *Studii de istoria artei*, München 1914.
4. W. Worringer, *Probleme ale formei în arta gotică*, München 1911. Istoricul de artă Wilhelm Worringer (1881—1965) a mai publicat, ulterior, în 1928, un studiu intitulat *Griechentum und Gotik (Lumea elină şi goticul)*.
5. A. Pelizzari, *Tratatele privitoare la artele figurative în în Italia I Din antichitatea clasică pînă în sec. XIII.*, Napoli 1915.
6. Versurile sînt citate integral în studiul „Abbot Suger of St. Denis", publicat în volumul *Meaning in the Visual Arts* de Erwin Panofsky, apărut în traducere românească la editura „Meridiane".
7. „in germene".
8. în text: „humaniora".
9. Otto Seeck (1850—1921), istoric german.
10. E. Troeltsch, *Doctrinele sociale ale bisericilor şi grupurilor creştine*, Tübingen 1912.
11. „Politeia" — stat organizare statală; „*civitas dei*" — cetatea lui Dumnezeu; titlul unei opere a sf. Augustin este „*De civitate Dei*".

11b. Prelungirea ornamentală verticală, de forma unui turn zvelt, a contraforţilor bisericilor gotice.

12. Poet francez (c. 1056—1133).
13. Anselm din Canterbury (1033—1109), originar din Aosta, episcop de Canterbury în 1093, susţinător, în „cearta universaliilor", al realismului.
14. Roscellinus (sec. XI), din Armorica (Bretagne), adept hotărît al nominalismului.
15. „Cartea despre idolatrie"; „Dar unde diavolul i-a adus pe lume pe făcătorii de statui şi de imagini de tot felul, au apărut numele şi comerţul urît cu idolii, care este o nenorocire a omenirii. De aceea este considerată o cauză a idolatriei orice artă care creează în vreun fel idoli"; „hoţii din băile publice şi înşişi tîlharii"

„Frumusețea nu poate fi întrevăzută în nici o formă trupească".

16. Dvořák se referă probabil la studiile: *Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst*. Aus dem Dänischen; herausgegeben von Ad. Furtwängler, Strassburg 1899 („Reprezentarea omului în arta greacă veche", tradus din daneză; publicat de Ad. Furtwängler) de Julius Lange și *Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*, Rom 1900 (Redarea naturii în arta greacă mai veche, Roma 1900) de E. Loewy.
17. W. Vöge, *Începuturile stilului monumental în evul mediu*, Strasburg 1894.
18. Aurelius Augustinus (354—430), episcop al Hipponiei în Africa, filosof și teolog. Dintre operele sale menționăm *De musica*, scrisă între anii 388 și 391, *De ordine*, scrisă în anul 386 și *Confessiones* (scrise între 397 și 400).
19. Toma din Aquino (1225—1274), cel mai important teolog și filosof catolic din evul mediu. Opera lui *Summa theologiae* (1267—1273) reprezintă un moment culminant al scolasticii medievale.
20. Amalrich din Bena (lîngă Chartres), apare pe la 1200 ca susținător al neoplatonismului. A fost profesor la Facultatea artistică din Paris, transpunînd principii artistice în domeniul teologic. El și adepții lui (Amalricani) au fost declarați eretici de Conciliul de la Lateran din 1215.
21. Eicken, *Istoria și sistemul concepției medievale despre lume*.
22. Karl Borinski, *Antichitatea în poetică și în teoria artei*, Leipzig 1914.
23. „nu e decît reflexul luminos al ideii ce o naște, prin iubire, Domnul nostru"; Hubert Janitschek; *Doctrina despre artă a lui Dante și arta lui Giotto*, Leipzig 1892.
24. „Cîntec despre el însuși și despre episcopi".
25. Poet francez din prima jumătate a secolului al XIII-lea, autor de „fabliaux" (mici istorioare), ca, de pildă, *Le lai d'Aristote*.
26. R. v. Liliencron, *Despre conținutul culturii generale în epoca scolasticii*, München 1876.
27. Rudolf Kautzsch, *Arta plastică și lumea de dincolo*, Jena și Leipzig 1905.
28. „Frumosul este de domeniul puterii de cunoaștere", *S. Th.*: prescurtare pentru *Summa Theologiae*.
29. „Se cuvine ca toate trăsăturile nobile ale tuturor creaturilor să se găsească la Dumnezeu în chipul cel mai nobil și fără vreo imperfecțiune".
30. „Trebuie deci spus că lucrurile care sînt mai prejos de om urmăresc doar bunuri proprii și de aceea au și virtuți și funcții puține și determinate. Omul însă poate aspira la bunătatea universală și desăvîrșită, pentru că se poate ridica la fericirea supremă. Există deci în ultimă instanță, potrivit firii lor, cei cărora le este hărăzită fericirea supremă. Dar sufletul omenesc

are de aceea nevoie de multe și variate virtuți și funcții. Îngerilor le este însă dată o mai mică diversitate de atribute. Iar Dumnezeu nu are nici un atribut și nu acționează în vreun fel, în afara esenței sale".
31. Hugues de St. Victor (1096—1141), teolog și filosof *(Expunere despre ierarhia cerească a lui Dionisie Aeropagitul)*. Dionisie Aeropagitul a fost primul episcop al Atenei și a trăit în secolul I. e.n. Scrierile ce-i sînt atribuite nu-i aparțin lui, ci unui scriitor anonim de mai tîrziu, numit îndeobște Pseudo-Dionisie sau Pseudo-Aeropagitul; ele sînt cuprinse în așa-numitul *Corpus Dionysiacum*.
32. Vincent de Beauvais (mort în 1264), autorul unei marienciclopedii medievale (către 1250) intitulată: *Specula lum naturale, historiale, doctrinale (Oglinda natural istorică, doctrinală)*.
33. W. Vöge, *O școală germană de pictură în pragul primului mileniu*.
34. „Frumusății îi este proprie claritatea"; *Opusculum de pulchro (Opusculul despre frumos)*; „Orice formă prin care lucrul se manifestă este o participare la o anumită claritate divină".
35. P. Vallet, *Ideea despre frumos în filosofia sf. Toma din Aquino*, Paris 1887.
36. „Perfect este însă acel lucru căruia nu-i lipsește nimic potrivit naturii desăvîrșirii sale" ... „căci cele se sînt împuținate, sînt prin însuși acest fapt urîte".
37. „Rațiunea frumosului constă într-o anumită consonanță a elementelor diverse. Trebuie spus că așa cum pentru frumusețea trupului este necesar să existe o proporție cuvenită a membrelor... tot astfel rațiunea frumosului universal cere la rîndul ei o proporție fie a părților fie a principiilor. Dumnezeu e frumos datorită clarității și consonanței tuturor aspectelor". *(Summa Theologiae* și, mai departe, Expunere în cartea lui Pseudo-Dionysie despre numele divine).
38. „Frumosul, în firea lui, cuprinde mai multe elemente: adică splendoarea formei substanțiale sau accidentale mai presus de părțile proporționate și determinate ale materiei".
39. „Așa se face că lucrurile artificiale sînt considerate adevărate în raport cu intelectul nostru; o casă este numită adevărată, care îmbracă aspectul formei ce se află în mintea meșteșugarului; „Știința meșteșugarului este cauza lucrului făcut de el, întrucît meșteșugarul lucrează cu mintea sa. De unde reiese că forma minții este cauza acțiunii, după cum căldura este cauza încălzirii".
40. F. Witting; *Începuturile arhitecturii creștine*, Strassburg 1902 și *Despre artă și creștinism*, Strassburg 1903.
41. W. Pinder, *Cercetări preliminare și introductive cu privire la ritmul spațiilor interioare romanice din Norman-*

dia, Strassburg 1904 și *Cu privire la ritmul spațiilor interioare din Normandia*, Strassburg 1905.

42. *Sacra conversazione* — reprezentare a madonei, pe tron sau stînd în picioare, înconjurată de sfinți. Forma clasică a S. C. a fost realizată în Protorenaștere, dar a căpătat o structură mai complexă și mai dinamică în Renașterea culminantă. Sensul în textul lui Dvořák este, evident, figurat.
43. în text: *sursum* (în sus).
44. în vîrful picioarelor.
45. F. Witting, *Despre artă și creștinism*. Prima parte: *Arta și sentimentul demnității personale*.
46. *haptic* (de la gr. ἅπτω „a cuprinde"): tactil, în opoziție cu *optic*. Riegl a folosit primul acest binom menit să exprime posibilități fundamentale ale creației artistice, ale vizualității.
47. O pagină din istoria coloritului, în *Scrieri alese*, vol.2.
48. Kurt Freyer, *Linii evolutive în sculptura saxonă din secolul al XIII-lea*, „Caiete lunare de știința artei".
49. „Ce imagine dorești să-ți trimitem? A omului pămîntesc sau a celui ceresc? Știu că dorești acel chip incoruptibil, pe care domnul ceresc l-a îndrăgit la tine".
50. Teolog și filosof cistercian (1091—1153): opera sa principală o reprezintă „*Sermones in Cantica canticorum*" („*Predici despre cîntarea cîntărilor*").
51. „Ce n-ar părea celui ce judecă urît și demn de dispreț la cei ce strălucesc pe dinafară, în comparație cu frumusețea lăuntrică a oricărui suflet sfînt?"
52. „Cea mai perfectă dintre forme este sufletul omului, care este scopul tuturor formelor naturale".
53. „frumusețea cea mai de jos".
54. „Vederea trupească este la originea dragostei senzuale. Și tot astfel contemplarea spirituală a frumuseții sau bunătății este la originea dragostei spirituale".
55. „podoabă și frumusețe spirituală".
56. E. Troeltsch, *Augustin, biserica creștină și evul mediu*.
57. „Pentru ca imaginea să fie întrucîtva adevărată, este necesar să pornească de la altceva, asemănător cu ea ca specie sau cel puțin în felul acestei specii".
58. „Frumosul îmbogățește puterea de cunoaștere, dincolo de ordinea cea bună, cu acel mod particular de a fi".
59. „Vedem așadar în tot lucrul naturii și al artei acea ordine potrivit căreia orice formă sau pluralitate de forme merge de la imperfecțiune și indeterminare spre perfecțiune și determinare". Duns Scotus (c. 1265—1308), filosof scolastic englez, reprezentant de seamă al nominalismului.
60. Vezi nota 41 la „Pictura catacombelor".
61. Grigore I (cel Mare), papă (590—604).

62. Bonaventura (Giovanni di Fidanza), filosof și teolog. Operele sale principale sînt: *Itinerarium mentis ad Deum (Calea minții spre Dumnezeu)*, *Sententiae*, *De reductione artium ad Theologiam (Despre esența teologică a artelor)*.
63. „Liniile și pietrele te vor învăța ceea ce nu poți auzi de la învățători".
64. J. v. Schlosser, „Cu privire la istoria tradiției artistice în evul mediu tîrziu"; „Materiale cu privire la izvoarele documentare ale istoriei artei".
65. W. Vöge, „Deschizătorii de drumuri ai studiului naturii din jurul anului 1200", *Revista de istorie a artei*; A Weese, *Sculpturile din catedrala de la Bamberg*.
66. A. Goldschmidt, „Crucea de pe balustrada corului bisericii din Naumburg, de la Kaiser-Friedrich-Museum"; J. Ruskin, *Goticul și Renașterea*, trad. de J. Feis în „*Wege zur Kunst*" II Strassburg.
67. „vorbă în vînt".
68. Pierre Abélard (1079—1172) filosof și teolog francez, reprezentant de seamă al conceptualismului, poziție filosofică intermediară între nominalism și realism. Opera lui principală se intitulează *Sic et non*. Negînd, ca și nominalismul, existența independentă de lucrurile individuale a noțiunilor generale, a „conceptelor", conceptualismul le recunoaște totuși pe plan logic.
69. J. W. Loewe, „Lupta dintre realism și nominalism în evul mediu, „Studiu al Academiei regale de științe din Boemia; M. de Wulf, „*Arhiva pentru istoria filosofiei*"... și „*Istoria filosofiei medievale*" Louvain 1912.
70. „întru mai marea slavă a lui Dumnezeu".
71. Vers din „*Der Zauberlehrling*" („*Ucenicul vrăjitor*") de J. W. von Goethe: „Chemat-am spiritele și acum de ele nu mai scap".
72. „pentru lumea din afară".
73. Școala de la Chartres, din prima jumătate a secolului al XII-lea, îmbina platonismul cu studiul naturii; reprezentantul ei cel mai de seamă a fost Bernard de Chartres.
74. Curent cu tendințe materialiste, pornind de la doctrina lui Ibn-Roșd, cu numele său latinizat Averroes. Principalele lui centre au fost Universitățile din Paris și din Padova. Averroismul despărțea în mod net știința de religie.
75. Roger Bacon (c. 1214—1294), filosof și naturalist englez, adversar al tomismului și realismului scolastic, adept al nominalismului, promotor al metodelor experimentale.
76. *Manual de istorie a filosofiei*.
77. „potrivit rațiunii".
78. „potrivit scopului final".
79. „Fără experiență nu se poate ști nimic îndeajuns"; „nu confirmă și nu înlătură îndoiala, ca sufletul să se liniștească prin descoperirea adevărului".

80. M. Maywald, *Doctrina despre adevărul dublu*, Berlin 1871.
81. Ernst Heidrich, *Pictura germană veche*, Jena 1905.
82. W. Dilthey, *Trăirea și poezia*, Leipzig 1910.
83. Joseph Bédier (1864—1938), erudit și romanist francez.
84. J. Bédier, *Legendele epice. Cercetări asupra modului în care s-au constituit „Les chansons de Geste"*, Paris 1913; S. Singer, *Evul mediu și Renașterea*, Tübingen 1910.
85. Acest „dolce stil nuovo", din a doua jumătate a sec. XIII, l-a avut cum spune Francesco de Sanctis, „ca precursor pe Guinizelli, ca meșter făurar pe Cino, ca poet pe Cavalcanti. Școala cea nouă nu era altceva decît o conștiință mai clară a artei. Filosofia a început a fi considerată insuficientă prin ea însăși și s-a simțit necesitatea formei".
86. Ed. Wechssler, *Probleme de istorie a culturii în legătură cu Minnesang*-ul, Halle 1909; Hinzel, *Despre stilul poeziei germanice vechi*, Strassburg 1875.
87. F. Witckoff, *Făptura lui Amor în imaginația evului mediu italian.*
88. K. Vossler, *Divina Comedie.*
89. „modul corect de a acționa".
90. „modul corect de a face".
91. Pentru A. Pellizzari, vezi nota 5: M. de Wulf, *Studii istorice asupra esteticii' sf. Toma din Aquino*, Louvain 1896.
92. vetes : profet.
93. Pentru Karl Borinski, vezi nota 22; A. Dresdner, *Critica de artă. Istoria și teoria ei.*
94. Este vorba de publicația lui J. Wilpert, „Die römischen Malereien und Mosaiken der kirchlichen Bauten vom 4.—13. Jh.". (Picturile și mozaicurile de la Roma, din clădirile bisericești, între secolele IV—XIII).
95. „Arta picturii a început să apară în Etruria într-un oraș de lîngă Florența".
96. F. Winkler, *Maestrul din Flémalle și Rogier van der Weyden.*
97. „Considerații cu privire la istoria universală".
98. Statuile lui Carol V (cel înțelept) și a reginei Jeanne de Bourbon, expresii remarcabile ale goticului tîrziu, se aflau inițial la intrarea bisericii Celestinilor din Paris; ulterior au intrat în patrimoniul Luvrului.
99. Este vorba de zece busturi ale lui Carol IV și ale membrilor familiei sale, executate pentru catedrala din Praga de așa numitul „Maestru al familiei regale".
100. Operă a așa numitului „Meister der Barfüsserkirche" (Maestru al bisericii călugărilor cordelieri)
101. În prima jumătate a secolului al XIV-lea s-a produs un reviriment și o reînnoire a nominalismului, în care un rol de seamă l-au jucat W. Durand de St. Pourçain (mort în 1332), Jean Buridan (c. 1300 — după 1358), rector al Universității din Paris, și mai ales William Occam (c. 1280—1349), filosof și teolog englez. Terminiștii au elaborat o „logică modernă", opusă logicii „antiqua" a realiștilor (adepți ai lui Duns Scotus și Toma din Aquino). Terminismul interpreta conceptele *(termini)* ca semne subiective ale lucrurilor existente de fapt.
102. „înăuntrul omului sălășluiește adevărul".
103. Perioadă a culturii germane dintre anii 1760—1785, caracterizată prin spiritul ei revoluționar, prin cultul geniului și libertății creatoare, căreia i-au aparținut Herder, tînărul Goethe, Klinger, Lenz, tînărul Schiller.
104. Una din compozițiile ce fac parte din marele altar pictat din fosta biserică Sf. Ican (astăzi Sint Bavo) din Gent (Gand), comandat în anul 1420 de Jodocus Vydt lui Hubert și terminat de Jan în 1432.
105. „cuprinderea întregii lumi".
106. „Începuturile picturii olandeze".
107. Este vorba de Adam și Eva pictați în mărime naturală, pe aripile extreme din dreapta (Eva) și din stînga (Adam) ale altarului.
108. Nicola Albergati, cardinal de Santa Croce.
109. Este vorba de *Madona canonicului van der Paele* de la Muzeul din Brügge (Bruges) și de *Madona cancelarului Rolin*, astăzi la Luvru.
110. Italianul Giovanni Arnolfini și soția lui.
111. E. Heidrich, *Pictura neerlandeză veche.*
112. De fapt *„als ick can"*, în traducere liberă *„atita am putut"*
113. În altarul din Gent portretul lui Jodocus Vydt și al soției sale ocupă două nișe pictate ale unui perete a altarului; canonicul van der Paele e minuțios portretizat în tabloul amintit mai înainte.

SCHONGAUER ŞI PICTURA NEERLANDEZĂ*

Ca o istorie a spiritului grec în care tragediei greceşti nu i s-ar acorda nici o atenţie —, aşa ar arăta o prezentare a artei germane, în care grafica germană nu ar constitui unul din capitolele cele mai importante. În orice manual se poate de sigur citi că predilecţia pentru gravura pe lemn şi în aramă a fost o trăsătură caracteristică a artei germane a secolului al XV-lea; — dar este de cele mai multe ori trecut cu vederea faptul că în grafică şi-au găsit expresia cea mai pură şi mai remarcabilă căutările şi aspiraţiile artistice ale germanilor din secolul ce a precedat Reforma şi că, datorită lor, artei i s-au deschis drumuri cu totul noi, realizările artistice obţinute fiind de cea mai mare însemnătate pentru întreaga evoluţie a artei europene. Trei mai ales sînt cauzele care explică această omisiune.

Mai întîi specializarea îngustă a celor mai mulţi cunoscători ai xilogravurii şi ai gravurii în aramă, în al doilea rînd criteriul naturalist, în funcţie de care au fost de regulă apreciate creaţiile gravurii germane din secolul al XV-lea şi, în sfîrşit, tendinţa existentă de a considera arta germană ca dependentă în esenţă de modèle străine. Nu-mi stă cîtuşi de puţin în intenţie să neg peri-

* Studiul a apărut în volumul: Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Piper Verlag, München 1928.

oadele ei de receptare pasivă; ele alternează însă cu epoci în care arta germană a fost independentă, plină de o mare forţă lăuntrică, creatoare în accepţiunea deplină a cuvîntului — şi dintr-o asemenea plenitudine creatoare s-a dezvoltat grafica germană.

Nu doar în epoca lui Dürer şi Holbein, ci încă în vremea începuturilor ei „primitive". Sîntem astăzi departe de a mai explica apariţia unei noi ramuri a artei sau a unui nou limbaj artistic doar prin întîmplătoare invenţii şi impulsuri de ordin tehnic. Întotdeauna şi pretutindeni factorul spiritual este primordial — în artă şi în evoluţia spirituală a omenirii. Această situaţie este evidentă şi în ce priveşte apariţia xilogravurii. La originea ei găsim, în ţările germanice, şi în primul rînd în Germania, o mişcare spirituală pe care am putea-o numi chemarea către educaţia sufletească. În scrierile misticilor germani din secolul al XIV-lea se spunea răspicat: ideile şi doctrinele, argumentele raţionale şi istorice sînt „doar cîrje fragile" pe drumul spinos al vieţii cu adevărat creştine; important este ca locul rugăciunii spuse în gura mare să-l ia contemplarea lăuntrică. Biserica, cu liturghiile şi icoanele sale, cuprinzînd îndemnuri şi vieţi pictate ale sfinţilor, încetează de a mai fi singurul centru al vieţii religioase: în inima fiecăruia trebuie să se înalţe o biserică, plină de imagini şi de trăiri lăuntrice.

Cuvintele misticilor sînt ecoul unei transformări generale ce se petrecuse în viaţa religioasă germană, datorită căreia a apărut pretutindeni nevoia de interiorizare şi de autoeducare religioasă. Acestei nevoi i-a răspuns o artă care putea face accesibile oricînd imagini „ieftine", multiplicate pe cale mecanică.

Stilul celor mai vechi xilogravuri confirmă cele spuse mai înainte. El se întemeia pe tradiţii gotice şi, la o examinare superficială, s-ar putea uşor crede că nu însemna nimic mai mult decît un reziduu întîrziat al picturii din secolul al XIV-lea; naiv şi stîngaci, nu răzbătea în el nici una din

 problemele şi cuceririle artei vestice şi sudice a

vremii. Că acest primitivism nu poate fi explicat prin caracterul popular al celor mai vechi xilogravuri, o dovedeşte restul picturii din vremea aceea. În toate domeniile ei, ea „rămăsese în urmă" în prima jumătate a secolului al XV-lea şi se întemeia încă pe idealismul giottesc, într-o epocă în care acesta fusese depăşit în Italia şi în Ţările de Jos. Întrucît însă această rămînere în urmă era o trăsătură caracteristică generală a picturii din prima jumătate a Quattrocento-ului german, trebuie să ne întrebăm dacă această păstrare a vechii orientări nu avea la bază o altă concepţie despre artă, diferită de cea italiană şi neerlandeză.

Să examinăm două exemple, şi anume din Nürnberg, unde această evoluţie poate fi urmărită cu deosebită claritate. Capodopera primului pătrar al secolului, Altarul Imhoff[1] evidenţiază încă acea îmbinare a elementelor nordic-gotice şi giotteşti, care apăruse pretutindeni în pictura de la nord de Alpi în a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Ea se menţine în esenţă în cadrul abstracţiei gotice: nici un fel de redare naturalistă a spaţiului, ci fond de aur, alăturare simplă a personajelor ca moştenirea cea mai importantă a modului gotic de organizare a compoziţiei, făpturi idealizate şi linii expresive, elansate în spirit gotic. La aceasta se adaugau influenţele italiene: capete în stilul lui Giotto sau influenţate de pictura sieneză, întruchipînd un tip nou de frumuseţe, material ideală, un ritm nou în invenţia plastică, rotunjirea şi sublinierea volumetriei plastice a corpurilor, precum şi urmărirea unui efect cromatic nou, strălucitor, edifiant. În felul acesta se picta la începutul secolului nu numai în Germania, ci pretutindeni în lumea occidentală. În timp ce însă în Italia şi în vest acest stil a fost cu totul depăşit în deceniul al doilea şi al treilea, el s-a menţinut în Germania pînă la mijlocul secolului, dar într-o formă care ne îndreptăţeşte să opunem pictura germană din această perioadă picturii italiene şi neerlandeze, ca un fenomen important şi cu totul independent.

În marele Altar Tucher[2] nu mai întîlnim nici o urmă a vechilor influenţe italiene. Dezvoltarea stilului giottesc a mers aici pe altă cale decît în Italia. O arată cu deosebită claritate modul de reprezentare a spaţiului, care în Italia se asocia, la exponenţii Renaşterii, tot mai mult cu efortul de a reconstrui in chip convingător contextul natural, în timp ce în Germania artiştii par a se îndepărta tot mai mult de o asemenea concepţie. La Altarul Imhoff se poate încă vorbi de o sugerare a adîncimii spaţiale; ea lipseşte cu desăvîrşire la Altarul Tucher. Fondul este aici conceput în mod cu totul ireal — vechiul fond de aur, dar nu o suprafaţă inertă, netedă sau ornamentată calm, neutru, ci o suprafaţă vibrînd de o viaţă potenţată, fantastic ireală, acoperită de motive ornamentale în vrejuri, dar nu în chip naturalist vegetale ca în secolul al XIII-lea şi totodată lipsite de caracterul arhitectonic regulat pe care-l aveau în secolul al XIV-lea. Aici ele au căpătat o viaţă neliniştitoare, se răsucesc ca şerpii într-un vălmăşag indescriptibil de linii şi pîlpîie ca flacăra în sus, unde — ajunseră în sfere mai înalte — această mişcare pasională se transformă în muzica delicată a unei mişcări arhitectonice, imateriale totuşi, caracteristice goticului tîrziu.

Acestui joc dematerializat de forţe îi sînt contrapuse figurile grele, masive, închise în sine şi compacte din punct de vedere plastic. Cît de radicală este deosebirea dintre ele şi cele italiene şi neerlandeze din aceeaşi vreme! Le deosebeşte de cele neerlandeze lipsa totală de interes pe care o vădesc pentru o descriere minuţioasă şi fidelă a naturii, de cele italiene modul în care au fost concepute. Maestrul german nu urmărea să redea sau să accentueze pe cale artistică jocul natural al forţelor, să dea formă concretă funcţiunilor corpului uman, ci doar să sublinieze corporalitatea compactă, realul palpabil în opoziţie cu spiritualitatea pură. Structura ordonată, frumuseţea formală nu joacă aici nici un rol; nu se pune nici un preţ pe aspectul portretistic al fizionomiilor: gre-

oaie, slab articulate, țepene și în atitudine și în mișcare, figurile sînt redate doar prin cîteva linii îngroșate și suprafețe păstoase de culoare — imaginea omului ca materie pieritoare, mărginită, schimbătoare, ca veșmînt de importanță și de rang inferior, opusă expresiei forțelor sufletești.

Din această opoziție se dezvoltă realismul greoi, specific, al picturii germane din prima jumătate a secolului al XV-lea, atît de total diferit de naturalismul neerlandez și de empirismul italian din acea vreme. Ca pe scena misterelor medievale, apar, de exemplu la maestrul Franke[3], la Lukas Moser[4], la Multscher[5] și la mulți alții, pe lîngă făpturile ideale, și plăsmuiri care sînt în contrast izbitor cu acestea: reprezentanți ai forțelor întunecate, sinistre, ale existenței terestre, exponenți ai slăbiciunilor, păcatelor și patimilor omenești, masa oarbă, confuză, cu care trebuie să lupte principiul superior — primul pas spre reapariția pe baze noi a tragediei caracterelor și destinului, care nu-și găsesc locul în cadrul antirealismului medieval.

Dar întotdeauna și pretutindeni, tot ce se întîmplă pe lumea aceasta, sentimentele, voința și faptele oamenilor par încătușate, apăsate de o greutate copleșitoare, în care se reflectă o formă de viață inferioară. Trupul nu este pus, ca în arta italiană a vremii, pe aceeași linie cu spiritul, ci i se opune ca o rezistență pe care spiritul trebuie să o învingă. În această opoziție polară față de spiritul pur, corporalitatea capătă uneori — în modul cel mai genial în operele lui Witz[6] — amploare și forță monumentală, amintind de masivitatea amorfă a arhitecturii romanice, se transformă parcă într-un simbol al materiei, dăltuit rudimentar într-un bloc, din care spiritul se desprinde anevoie, pentru ca totuși, pînă la urmă, eliberat de cătușele realității trecătoare, polarizîndu-se la maximum, să umple cu dinamismul său opus oricărei constrîngeri, oricărei legi a gravității, o altă sferă, superioară, a reprezentării imagistice. Independent de existența și întîmplările înfățișate, factorul spiritual înseamnă forma lor

superioară de manifestare, leagă între ele — ridicîndu-se deasupra elementelor individuale — personajele printr-o atmosferă spirituală unitară, atemporală, răsună ca un acord din alte lumi, vorbind privitorului prin formele, liniile, luminile și umbrele ce corespund unei norme ideale, prin descrierea naturii și a oamenilor și prin jocul fanteziei, despre o frumusețe și o cunoaștere ce sînt mai presus de orice fapt real și concret.

Toate acestea își au originea în evul mediu, dar reprezintă totodată o nouă fază a idealismului medieval, implicînd în esență un nou element de progres. Sursa acestuia o constituie aceeași năzuință spre o mai puternică ancorare a artei în trăirea subiectivă a lumii înconjurătoare, care stătea și la baza evoluției artei neerlandeze și italiene a acelei vremi. Doar căile erau diferite. În Italia și în Țările de Jos mutația care a apropiat arta într-o mai mare măsură de oameni s-a produs în esență pe fondul unei noi concepții profane despre natură, care a fost redescoperită pentru artă pe calea simțurilor, prin observarea diversității ei inepuizabile și prin înțelegerea legilor naturale care guvernează întreaga materie. În Germania, unde gîndirea religioasă a rămas dominantă și în artă pînă la Reformă, s-a căutat dimpotrivă să se realizeze această umanizare a artei în cadrul vechilor ei determinări religioase, supranaturale. Trăsătura nouă, caracteristică pentru arta germană din secolul al XV-lea consta în faptul că, spre deosebire de arta gotică din secolele al XIII-lea și al XIV-lea, peste experiența senzorială și viața pămîntească nu mai sta revelația divină absolută, concepută dogmatic, ca un uriaș sistem perfect închegat de valori spirituale, față de care arta era doar o imagine reflectată. Centrul de greutate s-a deplasat spre gîndirea și trăirea subiectivă, care trebuiau să învingă materia și să ajungă, purificate lăuntric, la spiritualitatea absolută. Pe artiștii germani nu-i interesa de aceea cum sînt lucrurile în condiționarea lor naturală, pentru ei era fără importanță forța obiectivă de convingere pe care o are re-

 darea naturii. Decisiv era pentru ei să vorbească

de la spirit la spirit, decisive erau, dincolo de formele senzoriale, sensul şi scopul reprezentării imagistice, care trebuia să dea oamenilor posibilitatea de interiorizare, de înălţare spre valori spirituale. Trăirii lor interioare le corespunde gradul fidelităţii faţă de natură, care merge de la aspectele cele mai concrete pînă la elementele cele mai ireale, astfel încît, în locul normelor italiene şi al dependenţei neerlandeze de modelul din natură, în arta germană din prima jumătate a secolului al XV-lea domneşte o mult mai mare libertate în alegerea mijloacelor de expresie, ceea ce explică poate şi aparenta fărîmiţare în şcoli şi personalităţi care nu par a avea nici o legătură unele cu altele. Dar tocmai această libertate a dus la o admirabilă siguranţă şi economie a expresiei artistice care, luată ca unitate de măsură, face din pictura germană a primei jumătăţi a secolului al XV-lea un fenomen stilistic pe cît de omogen pe atît de evoluat.

Printre realizările ei cele mai frumoase se află incunabulele xilogravurii. Procedeul încă rudimentar pare mai curînd a-i fi stimulat decît frînat pe autorii lor anonimi care s-au concentrat, încă mai mult decît pictorii din vremea lor, asupra problemei spirituale esenţiale a artei germane; ei au creat astfel opere, rămase, este adevărat, mult în urma celor ale picturii neerlandeze şi italiene din acea epocă în ce priveşte imitarea naturii şi rezolvarea problemelor formei, dar care arătau oricui, cu atît mai nemijlocit şi mai elocvent, adesea cu o emoţionantă puritate, calea spre înălţarea sufletească.

II

Evoluţia deosebită a picturii germane din secolul al XV-lea a fost întreruptă în urma influenţelor neerlandeze. Cei care au studiat arta din punctul de vedere unilateral al imitării naturii au greşit însă din nou atunci cînd au susţinut că înrîurirea neerlandeză ar fi determinat apropierea treptată 254

de cuceririle naturaliste din vest. Elementele izolate ale noii picturi neerlandeze au pătruns într-adevăr în Germania, îndeosebi în vestul ei, încă mai înainte, dar au rămas lăturalnice faţă de scopurile specifice urmărite de arta germană; abia în anii '50 influenţa neerlandeză s-a revărsat în pictura germană, dîndu-i o nouă orientare, tot aşa cum în anii '80 ai secolului trecut pictura romantică şi academică au fost împinse pe planul al doilea de impresionismul francez: nu treptat, ci prin opoziţia bruscă făcută generaţiei vîrstnice de către artiştii tineri, ai căror exponenţi erau pe deplin conştienţi de ruptura cu arta generaţiei precedente şi cu tradiţia ce-i sta la bază. Şi în cadrul secesiunii ce s-a produs la jumătatea secolului al XV-lea tinerii artişti germani şi-au făcut şcoala, direct sau indirect, la arta din vest şi au transplantat cele învăţate în Germania. Îi deosebeau de artiştii mai vechi lucruri esenţiale, nu de natură secundară. Locul artei încă funciarmente antinaturaliste din prima jumătate a Quattrocento-ului german îl ia o concepţie artistică, pentru care redarea fidelă a realităţii reprezenta problema principală a creaţiei picturale.

Să aruncăm iarăşi o privire spre Nürnberg. Maestrul cel mai de seamă al noului stil era acolo Johannes Pleydenwurff[7], care se stabilise în anul 1457, doi ani după tatăl lui Dürer, în acest oraş înfloritor, venind probabil, ca şi acesta, de la „marii maeştri" din Ţările de Jos. Nimic nu poate demonstra mai limpede dependenţa lui de modelele neerlandeze decît portretul pe care i l-a pictat canonicului Schönborn. Capul meticulos desenat pînă la cea mai măruntă zbîrcitură, redarea calităţii materialului la veşminte, cartea pe care o ţine în mînă pictată ca o natură statică amintesc în aceeaşi măsură de portretele neerlandeze, ca şi concepţia de bază, care a făcut din studiul după natură punctul de plecare al reprezentării picturale. În tablourile religioase ale lui Pleydenwurff întîlnim aceeaşi descriere minuţioasă a interiorului, care ia locul fondului aurit şi care este pictat cu
255 multă dragoste şi adevăr, nu doar ca ancadrament

al personajelor, cum era uneori conceput şi mai înainte, ci ca un motiv al imaginii egal în importanţă cu personajele înfăţişate, ca portretul unui anumit spaţiu, pictat cu aceeaşi fidelitate cu care, în portretul canonicului Schönborn, erau redate trăsăturile individuale ale modelului. Acelaşi lucru poate fi spus despre peisaj, care nu lipsea nici în pictura de mai înainte, de altă orientare, dar era în ea mai mult un element cu caracter general al compoziţiei, decît o descriere fidelă a naturii. El devine acum, ca, de exemplu, în *Răstignirea* de la München, un fel de cronică a lucrurilor pe care le văd ochii pînă în zarea îndepărtată. La personaje se pot încă întîlni vestigii ale veacului stil ideal, dar şi la ele stilul se modifică: liniile şi suprafeţele mari, figurile construite energic sînt înlocuite de studii amănunţite după natură şi, ceea ce este mai ales important, conţinutul spiritual al imaginii este şi el altul. Dispare viziunea predominant lăuntrică, situată mai presus de percepţia senzorială, iar problemele psihice se rezumă la redarea sentimentelor concrete.

Ce găsim la maestrul din Nürnberg, găsim pretutindeni în pictura germană. În Suabia şi la Rin, în pictura germană din nord, ca şi în Alsacia sau în estul german, peste tot acţionează, mai puternic sau mai slab, primul mare val al influenţelor neerlandeze, încît pentru un timp s-ar părea că pictura germană a fost complet dezrădăcinată şi că era pe punctul de a deveni o ramură colaterală a artei neerlandeze.

Dacă urmărim însă acest curent neerlandez în Germania, vom constata că, după mai multă vreme, el începe să se împotmolească. Vechile probleme, forme şi scheme compoziţionale preluate de la modèle neerlandeze sînt într-adevăr remodelate şi combinate în chip diferit, dar nu se dezvoltă în continuare. Sînt mereu aceleaşi forme stereotipe ce-şi au originea în pictura lui Rogier[8], a maestrului din Flémalle[9] sau a lui Dirck Bouts[10] şi care sînt folosite fără însă a duce în esenţă la vreun progres. În atelierele germane, unde operelor produse nu li se aplica un criteriu artistic înalt, ca în

Ţările de Jos, şi care trebuiau să confecţioneze în serie lucrări pentru nevoile generale ale bisericii, foarte curînd ceea ce adepţii entuziaşti aduseseră din vest ca o nouă evanghelie s-a transformat într-un provincialism aproape imobil. Naturalismul senzual al neerlandezilor, care copia natura pentru efectul artistic exterior şi pentru care fidelitatea faţă de natură era în primul rînd o problemă artistică ezoterică[11], o problemă a modalităţilor picturii, nu putea la vremea aceea, în chip evident, prinde rădăcini în Germania, unde arta, cum am subliniat mai înainte şi cum vom arăta în continuare, a rămas mai ales un organ al instruirii şi educării spirituale generale, evoluînd tot mai mult în această direcţie.

În această direcţie de altfel influenţele neerlandeze au avut un efect mai profund decît pe plan pur formal. Ele au coincis aici cu o nouă treaptă a evoluţiei vieţii spirituale germane, care poate fi caracterizată prin extinderea preocupărilor formative asupra problemelor de ordin profan. Pentru a înţelege mai bine cum stau lucrurile, trebuie să mergem ceva mai departe.

Dacă privim istoria lumii creştine în ansamblul ei, o putem divide clar în două mari perioade evolutive, pe care nu le desparte tranşant un anume eveniment şi care nu se desfăşoară în acelaşi fel la toate popoarele europene. Prima, cu ultimele ei prelungiri, durează, evoluînd continuu, pînă către mijlocul secolului al XV-lea (cu reveniri mai tîrzii), cea de-a doua îşi are începutul în evul mediu tîrziu: ea se întinde pînă în prezent şi pare a se apropia de sfîrşit. În prima, oamenii căutau sensul şi scopul ultim al existenţei în lumea de dincolo; în cea de-a doua credinţa într-un rost supralumesc al omenirii a fost tot mai mult întunecată de năzuinţa spre bunuri pămînteşti şi de concentrarea în acest scop a spiritului omenesc asupra unor probleme, întrebări şi eforturi, menite să promoveze un hedonism profan. Această nouă orientare a omenirii a dus la forme şi tensiuni noi, în cele

 din urmă şi la catastrofe în viaţa socială şi econo-

mică, la comerțul mondial, la capitalism și imperialism, în domeniul producției spirituale la predominanța științelor naturii și la extraordinare invenții tehnice, care au fost privite și aplicate tot mai mult ca un criteriu obiectiv al progresului omenirii, astfel încît această perioadă va purta probabil în viitor denumirea de epocă a științelor naturii și a tehnicii.

Această impregnare totală a vieții publice și particulare și a preocupărilor de care erau stăpîniți oamenii cu convingerea că dominarea artistică, științifică și mecanică a naturii este o necesitate și o forță binefăcătoare în slujba creșterii la maximum a condițiilor exterioare ale vieții, s-a produs totuși abia încetul cu încetul. Înainte însă ca ea să devină trăsătura caracteristică a întregii culturi europene și să o transforme din temelie în toate aspectele ei, s-a impus o nouă concepție despre lume și despre viață, în esență sub forma unei revoluții spirituale care s-a înfăptuit în modalități diferite la principalele popoare ale Occidentului.

Italia, sprijinindu-se pe moștenirea antică, s-a aflat în primele rînduri, punînd bazele unei arte care opunea vechii comuniuni spirituale a creștinismului medieval, călăuzite de concepții supranaturale, o ordine și armonie naturală, profană, precum și o nouă cunoaștere a lumii întemeiată pe observarea cauzelor fizice și a relațiilor dintre fenomene. Aceasta a dus pe de o parte la o nouă idee despre frumos și despre monumentalitate, independentă de concepțiile religioase supranaturale, iar pe de altă parte a dat naștere acelui spirit căutător și inventiv, fără de care nu ar fi fost posibilă evoluția rapidă a științelor moderne ale naturii și a tehnicii. În cultura europeană occidentală această laicizare a preocupărilor spirituale și-a avut originea în primul rînd într-o treptată restructurare a gîndirii filosofice și teoretic-științifice, care a stimulat pe o scară tot mai largă folosirea metodei inductive și a observației libere. Acestea au început să se impună cu începere din secolul al XV-lea și în domeniul reprezentării artistice a naturii. Fidelitatea față de natură și problemele legate de ea au

dobîndit o valoare proprie pe care n-o mai avuseseră niciodată pînă atunci de-a lungul întregii evoluții a artei: depășind cu mult limitele ce fuseseră puse artei în această privință, ele au fost punctul de plecare pentru redescoperirea artistică a lumii vizibile în toată inepuizabila ei bogăție concretă și formală. Aceasta a însemnat totodată o îndepărtare rapidă de problemele lumii de dincolo și identificarea cu tot ce mediul natural poate oferi oamenilor pe tărîmul cunoașterii și al delectării.

Ce se întîmpla însă cu Germania? Nu participa ea oare deloc la această restructurare a vieții spirituale europene? După părerea mea, această participare a fost amplă și deosebit de importantă. Am văzut cum s-a dezvoltat în Germania pe plan religios acea nouă dorință de cultură, datorită căreia ceea ce mai înainte era o taină bisericească dogmatică a trebuit să se întemeieze mai puternic pe cunoașterea și pe trăirea sufletească comune tuturor oamenilor. Prin însuși acest fapt se făcea un pas spre „întoarcerea la natură" a mulțimii de gînduri și sentimente ce-i stăpîneau pe oameni. Știința este putere — acest gînd antiretoric, asociat cu ideea îmbogățirii individuale, a pus stăpînire pe viața spirituală a întregii națiuni, străbătută acum de aspirația febrilă spre comori ale spiritului — de natură religioasă mai întîi —, curînd însă, pe măsura laicizării generale crescînde a preocupărilor spirituale, de aspirația spre comori ale spiritului pur și simplu! Din dorința de cultură apărută pe plan religios s-a născut o formă generală de cultură, care năzuia spre tot ce putea lărgi orizontul și oferi noi resurse fanteziei și vieții sufletești. Literatura și știința medievală erau exclusive, destinate adică numai anumitor profesii, stări și cercuri ale societății, și se puteau mulțumi doar cu cuvîntul scris. Noua nevoie generală de cultură literară impunea apariția unui procedeu mecanic de multiplicare a scrisului. De aici la multiplicarea imaginilor, cerută de o nevoie asemănătoare, nu era decît un pas. Pornind de la această

 nouă orientare spirituală, ia astfel naștere în Ger-

mania un procedeu tehnic — caracteristic mai mult decît orice altceva pentru acest capitol al istoriei spirituale a omenirii —, tot aşa cum, pornindu-se de la noile concepţii despre artă din Italia, s-au pus bazele anatomiei şi au apărut noi invenţii întemeiate pe legi statice, optice ş.a.m.d.

Cuvîntul tipărit nu a pus deloc în umbră imaginea tipărită. Însăşi prioritatea în timp a acesteia din urmă demonstrează că reprezentările imagistice erau un mijloc la fel de important pentru cultura generală ca şi cele verbale. Prin extinderea preocupărilor culturale, şi ele au cucerit domenii noi, cum ne arată orice comparaţie între noile stampe ilustrative şi documentele din prima fază a xilogravurii. Chiar dacă la început acestea reluau cicluri de imagini mai vechi, executate manual, de imensă importanţă era faptul că, în felul acesta, un mare număr de reprezentări în imagini a devenit, într-o mult mai mare măsură decît pînă atunci, un bun spiritual comun şi că aspiraţia spre înălţare sufletească generală prin imagini a devenit o aspiraţie comună spre *contemplare* a imaginilor.

Acestei ultime aspiraţii cuceririle de ordin naturalist ale picturii neerlandeze i-au oferit surse şi resurse noi, din care s-a revărsat asupra ilustraţiei germane, cu efecte realiste noi, întreaga bogăţie concretă a naturii şi a vieţii. A fost în felul acesta nemăsurat stimulată plăcerea pentru naraţia şi descrierea în imagini: în scurt timp apar pretutindeni, în ilustraţiile pentru opere poetice, istorice, religioase, geografice sau cu caracter enciclopedic, noi teme şi o mulţime de noi invenţii imagistice, de parcă imaginaţia ar fi căpătat dintr-odată aripi, străduindu-se să se ridice în cîţiva ani la nivelul pe care arta occidentală îl atinsese într-o atît de mare măsură în domeniul ilustrării manuscriselor, ale căror cicluri de imagini au influenţat de altfel cu siguranţă, direct sau indirect, seriile de stampe germane.

Nu este încă vorba aici cîtuşi de puţin de pură imitaţie. Pînă în acel moment relaţia dintre literatură şi artă era extrem de complicată. Noile reprezentări imagistice care-şi aveau originea în poe-

zie sau în cercetarea istorică, în opere ştiinţifice sau didactice, ajungeau în posesia generală a artiştilor doar pe căi foarte ocolite. Ce se crea însă acum prin colaborarea dintre scriitori, desenatori şi editori, avea din capul locului un caracter unitar, era destinat să pătrundă, prin intermediul scrisului şi al imaginii, în conştiinţa spirituală generală a maselor largi. Acest lucru era cu totul altceva decît şabloanele din pictura bisericească, de influenţă neerlandeză, era o artă nouă, plină de încredere în viitor şi, mai mult încă, un nou mijloc de acţiune spirituală generală, întruchipare a unei mari mişcări spirituale, care era firesc să-i umple de entuziasm pe artiştii tineri nemulţumiţi de latura artizanală a profesiei lor şi care conferea totodată o nouă semnificaţie elementelor stilistice preluate de la neerlandezi.

Ea a depăşit repede cadrul unei problematici pur formale. Problema care se punea nu mai era doar cum să se reprezinte un obiect sau altul, un personaj sau altul, relaţia dintre personaje şi spaţiu, pentru ca redarea lor să corespundă adevărului şi să fie convingătoare, ci noua optică artistică s-a asociat cu ansamblul preocupărilor spirituale, ca mijloc capabil să ducă la extinderea şi aprofundarea acestora. Ea a devenit treptat, depăşind ideea de adevăr artistic nou, expresia unei noi cunoaşteri, a unei noi lumi a fanteziei, a unei noetici noi[12], a unei noi culturi — cu alte cuvinte, a unei noi concepţii despre lume, în cadrul căreia naturalismul neerlandez nu era un scop în sine, ci numai un mijloc pentru atingerea scopului, şi de aceea nu era nici singurul limbaj artistic, ca în Ţările de Jos, trebuind să-şi împartă influenţa cu alte mijloace de expresie, asupra cărora vom reveni.

În cursul acestui proces de îmbinare generală a picturii germane cu concepţia neerlandeză despre natură se produc şi evenimente cu caracter special, dintre care unul merită o atenţie deosebită. Este vorba de evoluţia gravurii germane în aramă. Nedeosebindu-se în esenţă, la începuturile ei, de xilogravură, ea se desparte treptat tot mai mult de

aceasta, atrasă de avantajele modelelor neerlandeze care nu puteau fi obținute decît foarte greu prin procedeul xilogravurii, mai ales de finețea modeleului, de capacitatea de a evoca materialul și atmosfera și de cromatismul ce se putea nuanța la infinit. Gravura în aramă își putea însuși mai ușor, pînă la un punct, asemenea calități, dar trebuia să facă acest lucru în mod independent, căci nu putea fi aici vorba de imitația pură pe care o întîlnim în tablourile din acea vreme, ci de transpunerea într-o artă bicromă a lucrurilor pe care le revelaseră artei germane relațiile noi, mai profunde și pe plan formal, cu arta neerlandeză.

Să ne aruncăm privirile asupra maestrului E.S.[13], în opera căruia culminează prima perioadă a gravurii în aramă. Îmbogățirea tematică, invenția bogată întemeiată pe o nouă trăire, mai liberă, a lumii înconjurătoare acest maestru le împărtășește cu ceilalți artiști germani ai vremii și, ca și în cazul lor, compozițiile sale urmează în multe privințe modèle neerlandeze. Dar la toate acestea se adaugă încă ceva: încercările de a înțelege mai adînc elementele picturale esențiale ale redării naturii de către neerlandezi și de a rezolva în chip înnoitor, pe această bază, temele cele mai diverse. Planșelor lui le lipsește însă tonalitatea și cromatismul naturalist al gravurilor germane de mai tîrziu, dar în ce privește o serie de personaje și de forme, ca și în redarea efectelor spațiale, el este un căutător și deschizător de drumuri noi, care nu privește pictura neerlandeză doar ca un fapt dat, nu se inspiră doar din ea și nu preia doar concepția ei despre adevărul naturii, ci se străduiește să parcurgă cu propriile mijloace drumul străbătut de ea. De la gravură la gravură, el își adaptează desenul la problematica ridicată de observarea de tip neerlandez a naturii, învață să urmeze prin modeleu cele mai fine adînciturі și proeminențe ale formei, să articuleze adîncimea prin suprafețe de lumină și de umbră, să facă o nouă euristică artistică din ceea ce pentru majoritatea contemporanilor săi era doar un limbaj învățat de la alții.

III

Pe această bază construiește Schongauer în continuare. Evoluția relațiilor lui cu arta neerlandeză are un caracter special.

Să spunem însă mai întîi cîteva cuvinte despre cronologia operelor lui. Întrucît lipsesc aproape cu totul indicații precise, externe, pentru datarea lor, cercetătorii s-au izbit în această privință de foarte mari dificultăți, amplificate mai curînd decît diminuate, de încercări de rezolvare a acestei probleme cu mijloace inadecvate. S-a crezut că se poate ajunge la stabilirea unei relative succesiuni în timp a gravurilor pe baza unor caracteristici tehnice sau a unei anumite forme a monogramei. Sprijinul căutat pe această cale s-a dovedit însă nesigur, ba chiar derutant, dacă nu este confirmat de argumente care merg mai în adîncime. Ca în atîtea cazuri, și în această problemă complexă Friedländer a înțeles și a spus limpede cum stau lucrurile, arătînd într-o scurtă dar substanțială lucrare că argumentele dorite trebuie căutate și găsite în evoluția stilistică generală a graficii lui Schongauer*. Pe acest drum, fără îndoială singurul just, se poate, după părerea mea, ajunge și mai departe, dacă sînt examinate mai aprofundat relațiile dintre progresul pe care-l fac operele lui Schongauer și stimulii lor străini.

Trebuie amintite mai întîi o serie de gravuri ale lui Schongauer, atît de concordante stilistic cu arta ce a precedat-o, încît nu pot fi atribuite perioadei tîrzii, deși poartă cea de-a doua monogramă. Este vorba în primul rînd de *Mîntuitorul pe tron* (B. 70), de *Hristos binecuvîntînd-o pe Maria* (B. 71) și de *Încununarea Mariei* (B. 72), care, prin compoziție și prin concepția lor de tip vechi despre formă, par

* Max J. Friedländer, Martin Schongauers Kupferstiche, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1915, p. 105 și urm. Și Wendland, *Martin Schongauer als Kupferstecher*, Berlin 1907[14], a încercat să pună la baza datării gravurilor în aramă ale lui Schongauer observații de natură stilistică; el nu a putut însă ajunge la rezultate convingătoare, pentru că a pornit de la forme izolate.

a fi lucrări din tinereţe. Li se alătură alte planşe, *Sf. Barbara* (B. 63), *Sf. Ecaterina* (B. 64), *Fecioarele înţelepte şi cele nebune* (B. 77—86) şi marea *Răstignire* (B. 25). În aceste din urmă lucrări detectăm persistenţa puternică a liniilor gotice elansate, ce sustrag corpurile forţei gravităţii, a unui stil deci deja învechit în Ţările de Jos, dar răspîndit în pictura germană dinainte de Schongauer şi îndeosebi în grafica germană, ca urmare a primului val al influenţelor neerlandeze. Schongauer l-a preluat probabil de la maestrul E.S. În unele dintre gravurile amintite mai sus, ca în marea *Răstignire*, mai poate fi observată, dincolo de aceste elemente de ordin general, şi înrîurirea lui Rogier şi a şcolii sale. Răstignitul, madona şi personajul din această planşă amintesc de stilul tîrziu al pictorului oficial al oraşului Bruxelles.

Acestei orientări îi urmează o a doua, în care se reflectă progresul făcut după moartea lui Rogier de pictura neerlandeză.

Îi aparţin în primul rînd gravurile care graviteză în jurul *Madonei în boschetul de trandafiri* de la Colmar, ca, de pildă, *Madona cu papagalul* (B. 29). Compoziţia se întemeiază pe vechi tradiţii, dar realizarea lucrării corespunde unei concepţii care era nouă chiar şi în Ţările de Jos. Interpretarea mai liberă a spaţiului, relaţia mai naturală dintre personaj şi cadrul lui arhitectonic, triunghiul compoziţional mai masiv care se lărgeşte pînă la marginile imaginii, mişcarea vie a lui Isus, care nu mai este un copil înfăşat şi neajutorat, ci un băieţel, cu trupul mai dezvoltat, care se joacă, toate acestea sînt inovaţii caracteristice pentru pictura anilor '60 şi '70 din sudul Ţărilor de Jos, pornind în parte de la operele tîrzii ale lui Dirck Bouts şi ale şcolii sale şi în parte de la şcoala din Brügge ce cunoştea o nouă înflorire, gravitînd în jurul lui Memling[15]. O comparaţie între reprezentările Mariei ale lui Schongauer şi cele flamande din aceeaşi vreme demonstrează această relaţie în atare măsură încît aproape nu mai ştii cine a dat şi cine a primit. Căci nu mai este vorba doar de împrumuturi pe care artistul german le caută la artiştii

neerlandezi, superiori în ce priveşte redarea naturii, ci numai de sugestii egale în valoare cu lucrurile ştiute, ca să nu mai vorbim de faptul că Schongauer este, chiar faţă de Memling, mai important ca artist. În Flandra însă inovaţiile de care am vorbit erau legate organic de întreaga evoluţie anterioară, din care au decurs pas cu pas. Dar faptul că ele s-au produs în acelaşi timp cu înnoiri similare în arta lui Schongauer arată că acesta s-a aflat la începutul anilor '70 în Flandra, unde, ca Dürer cu cincizeci de ani mai tîrziu, i-a vizitat pe cei mai de seamă artişti şi a urmărit cu un viu interes elementele noi faţă de arta neerlandeză mai veche, care începuseră să-şi facă apariţia.

În sprijinul acestei afirmaţii vin încă două argumente. Madona în boschetul de trandafiri este pictată altfel decît tablourile germane din aceeaşi vreme, de care o deosebea paleta mai bogată, gradaţia mai fină a tonurilor şi o aplicare mai delicată, mai fluidă a culorilor. Încă şi mai pregnant decît în acest tablou reprezentativ, pentru care s-ar putea să fi folosit şi ucenici, acest mod deloc german de a picta apare în tablouri mai mici ale lui Schongauer, pictate parcă de un neerlandez, ceea ce demonstrează în chip evident prezenţa lui pentru o perioadă de timp în Ţările de Jos. Unul dintre ele, *Naşterea lui Hristos*, din München, a fost probabil pictat în timpul acestei călătorii în Ţările de Jos. Tipurile madonei şi al copilului Isus se aseamănă cu cele din operele din primul grup şi cu cele ale maestrului E. S.; tot restul însă, ca, de pildă, figura sf. Iosif, peisajul pictat amplu, contrastele puternice de umbră şi lumină se leagă foarte strîns de pictura din preajma anului 1470 din Flandra. Acest tablou este astfel o punte între operele din primul şi din cel de-al doilea grup, fapt atestat şi de concordanţele cu *Madona pe pajişte* (B. 30), care aparţine neîndoielnic celui de-al doilea grup. În atelierele neerlandeze Schongauer s-a simţit probabil îndemnat să picteze un astfel de tablou religios de mici dimensiuni — lucru neobiş-

 nuit pînă la el în Germania, dimpotrivă foarte răs-

pîndit în Țările de Jos de la Jan van Eyck încoace, ca semn al măiestriei individuale — și anume să-l picteze în stilul artiștilor neerlandezi.

La acestea se adaogă și altceva: pătrunderea din nou a influenței lui Rogier. Numele acestuia a fost de mult menționat ori de cîte ori a fost vorba de relațiile dintre arta lui Schongauer și arta neerlandeză. Multe elemente din operele maestrului de la Colmar amintesc de Rogier, ceea ce l-a determinat chiar pe Lambert Lombard[16] să-l considere un discipol al acestuia. Trebuie însă făcute disjuncțiile necesare. Influența stilului lui Rogier a fost încă de la mijlocul secolului mai puternică în Germania decît orice altă influență neerlandeză, iar elementele ei, prelucrate în felurite chipuri, constituiau încă în anii tinereții lui Schongauer un bun comun, pe care l-a folosit și el.

În marea *Adorație a celor trei regi* (B. 6) constatăm existența unei relații personale mai strînse cu a anumită pictură a lui Rogier: nu doar *membra disjecta* ale stilului său, ci o variațiune genială pe tema altarului Columba[17]; Schongauer a transpus impresia pe care i-a făcut-o această operă în limbajul său propriu. Este evident că sursa acestei impresii trebuie căutată în opera originală a lui Rogier, pe care Schongauer va fi văzut-o chiar în Țările de Jos sau, în orice caz, la Köln. Că această gravură ține de ultimele opere ale lui Schongauer despre care am vorbit, o dovedesc formele în care a fost transpusă compoziția lui Rogier: copilul Isus, care poate fi comparat cu cel din *Madona cu papagalul*, madona însăși, care seamănă cu *Maria în boschetul de trandafiri*, operă cu care personajele din *Adorația magilor* au comune faldurile grele ale veșmintelor.

Dar și în modul de organizare a compoziției, Schongauer se abate de la modelul oferit de Rogier, și anume într-o direcție, pentru care putem găsi exemple în pictura neerlandeză a acelei vremi. În locul unei scene de prim plan, despărțită de planul ultim printr-o arhitectură de culise, Schongauer a încercat să lege primul plan de ultimul printr-un șir de călăreți. O soluție similară o găsim și în trei cunoscute reprezentări neerlandeze ale Epifaniei. Este vorba de cea a lui Dirck Bouts din München, a lui Geertgen[18] din Rudolfinum de la Praga și a lui Gerard David[19] din Galeria din Bruxelles. Că între aceste trei tablouri și gravura lui Schongauer este o foarte strînsă legătură o dovedesc, abstracție făcîndu-se de compoziție, diferite detalii, ca, de exemplu, tipul regelui îngenunchiat cu barbă și cu părul căzîndu-i pe spate sau grupul celor doi bărbați — tînăr și bătrîn — care se află în fruntea suitei. Cea mai veche dintre aceste reprezentări este cea a lui Dirck Bouts și, cronologic vorbind, ea ar fi putut neîndoielnic să-i slujească lui Schongauer drept model. În interpretarea figurilor însă, Schongauer se îndepărtează mult de Bouts și se apropie într-o mai mare măsură de Geertgen, al cărui tablou însă se consideră îndeobște că a fost pictat după gravura lui Schongauer.

Este oare această presupunere greșită, ceea ce, dată fiind totala nesiguranță în datarea operelor lui Geertgen, n-ar fi imposibil, sau explicația asemănării se află într-o operă care a fost veriga intermediară? În sprijinul acestei ultime presupuneri vin următoarele argumente. Regele îngenunchiat din gravura lui Schongauer se regăsește la Hugo van der Goes.[20] Întîlnim un peisaj cu totul asemănător, conceput în același spirit, în altarul Monforte, care, potrivit argumentelor convingătoare ale lui Goldschmidt, a fost realizat în jurul anului 1470*. În genere de altfel personajele din gravură au numeroase puncte de contact cu cele ale marelui maestru din Gent, astfel încît veriga de legătură, de care am vorbit, ar trebui căutată în cercul lui Hugo van der Goes.

Sau poate gravura aceasta îi aparține lui Schongauer în întregime! Această problemă ne duce la o alta. Ca maestru independent, genial, Schongauer este față de arta neerlandeză — ca

* A. Goldschmidt, „Der Monforte-Altar des Hugo van der Goes", *Zeitschrift für bild. Kunst.* 1915, p. 221 și urm.[21]

mai tîrziu Dürer față de cea italiană — nu un imitator ce tatonează, ci un artist care-și însușește și prelucrează în zbor ce consideră că poate învăța de la creațiile mai vechi ale artei neerlandeze și de la maeștrii în viață. Care era însă partea lui proprie? În ciuda tuturor relațiilor și împrumuturilor, caracterul de ansamblu al operelor sale este total diferit de toate creațiile neerlandeze paralele mai vechi sau contemporane cu el. Este vorba de o artă principial diferită, caracterizată îndeosebi de două trăsături proprii. Mai întîi de plăcerea de a povesti. La artiștii flamanzi imaginea pare a fi o alăturare de studii după model; la Schongauer dimpotrivă o relatare cu caracter epic intuitiv. Acest lucru era tipic german, nu dintotdeauna, dar în orice caz în secolul al XV-lea cînd, cum am arătat, întreaga viață spirituală era străbătută de o imensă nevoie de instrucție, de cunoaștere, de îmbogățire a imaginației și, implicit, de imagini artistice care să răspundă acestei nevoi. Dicțiunea este la Schongauer mai proaspătă, mai firească, și pictura germană oferă în această direcție și alte exemple —, iar pe de altă parte imaginea are la el profunzime poetică, scena pare a fi fost pentru el o prezență umană mult mai vie.

Aceste particularități sînt și mai izbitoare în celelalte planșe ale ciclului vieții Mariei, create probabil în aceeași vreme cu Epifania. Ca și la aceasta, în *Noaptea sfîntă* (B. 40) putem observa relația ei cu arta neerlandeză din jurul anului 1470. Nu cred însă că mai este necesar să reluăm argumentația. Mai importante sînt, și la această planșă, deosebirile care se manifestă cu deosebită evidență.

Nou este însuși faptul că scena a fost transpusă într-un spațiu interior. Neerlandezii o zugrăveau îndeobște în fața unei colibe de sat, în plin peisaj, pictat cu o meticulozitate care trebuia să-l facă pe privitor să le admire măestria în redarea naturii. La Schongauer privim prin zidul dărăpănat în sala gotică în care pelerinii și-au găsit un adăpost și care încadrează și desparte de 268 lumea exterioară grupul principal; în locul unei desfășurări laxe întîlnim o mai mare concentrare. În acest spațiu izolat domnește o lumină difuză, a cărei redare merită toată lauda. Problemele clar-obscurului, pe care această redare se bazează, nu erau necunoscute picturii neerlandeze. Le descoperise însuși Jan van Eyck, care le dezvoltă în dublul portret al perechii de căsătoriți Arnolfini și în Madonă într-o măsură care anticipează viitorul și pe care urmașii săi imediați din sudul Țărilor de Jos n-au mai reușit să o atingă. Aceste probleme reîncep să joace un rol important abia în ultima treime a secolului. Le întîlnim în modul cel mai evident într-o serie de imagini nocturne ale nașterii lui Hristos, care derivă dintr-o compoziție ce pare a fi avut, în chip curios, același destin ca aceea de la care a pornit Schongauer în Epifania sa. Și de data aceasta putem presupune că treptele preliminare s-au aflat în operele lui Bouts, și de data aceasta sîntem în posesia unor variante mai tîrzii ale lui Geertgen și Gerard David. În cazul în speță s-a și formulat presupunerea că veriga de legătură trebuie căutată la Hugo van der Goes, cu care și gravura lui Schongauer are unele puncte de contact*. În punerea în valoare a eclerajului Schongauer se situează aici între Bouts și Geertgen pe de o parte și imaginile de mai tîrziu bazate pe clarobscur pe de alta. La cei dintîi totul se reduce în esență la o opoziție tranșantă dintre noaptea neagră și unele forme viu luminate, în timp ce Schongauer realizează într-o mai mare măsură efectele subtile ale unui ecleraj bazat pe clarobscur. El nu reprezintă o scenă nocturnă: peisajul este învăluit într-o lumină argintie ca în zori, dar sub boltă nu a pătruns încă lumina, astfel încît sf. Iosif trebuie să lumineze scena cu o lanternă. Un reflex al acestei lumini se așterne pe sfînta familie și pe animale,

* L. Baldass, „Mabuses Heilige Nacht', eine freie Kopie nach Hugo van der Goes", *„Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses"*, vol. 35, p. 34 și 269 urm.[22]

dar ele nu formează un contrast strict cu fondul întunecat, ci se desprind din el în tranziţii treptate şi în gradaţii pline de fineţe. Schongauer îl depăşeşte în această privinţă şi pe Hugo van der Goes şi ne apare ca adevăratul moştenitor al celor anticipate de Jan van Eyck cu o jumătate de secol mai înainte.

Acest progres s-a asociat totodată cu o revalorificare fundamentală a desenului. În Ţările de Jos şi în Italia desenul fusese pînă atunci doar un mijloc auxiliar al construcţiei formale şi un suport pentru reprezentarea cromatică şi luministică. Gravorii germani în aramă începuseră, cum am arătat, să urmărească efecte de acest fel şi prin desen, fără a depăşi însă o transpunere destul de palidă în gravura în aramă a cromatismului natural la care se ajunsese în pictură. Schongauer a rezolvat însă în mod autonom problemele acestei transpuneri, prin gradaţia bogată a liniilor şi folosind haşuri încrucişate. Cu economia de mijloace corespunzătoare genului, a fost realizată astfel o mare aprofundare a problemelor de ordin pictural. Desenul însuşi a devenit un element pictural de bază, capabil să oglindească experienţa senzorială în întreaga ei complexitate. Această nouă concepţie despre desen, această nouă funcţie a lui se răspîndeşte, ca o mare inovaţie artistică, pretutindeni unde evoluţia a făcut ca privirile să fie atrase mai mult de imaginea colorată. Ea este preluată în ultimele decenii ale secolului al XV-lea în Ţările de Jos, dar şi în Italia: aici mai întîi de umbrieni (de la care o învaţă Rafael), apoi de Mantegna în ultima sa fază şi de veneţieni. Este astfel documentat cu toată evidenţa drumul direct care duce de la arta neerlandeză, prin orfevrul şi gravorul din Colmar, la tendinţele picturale de la începutul Cinquecento-ului. Tratarea clarobscurului în planşa lui Schongauer avea totodată un alt rost decît la maeştrii neerlandezi mai vechi. Ea este mai mult decît transcrierea unei situaţii remarcabile şi înălţătoare, slujind şi unor scopuri compoziţionale, strîngînd laolaltă personajele principale şi

sporind, ca factor ce creează atmosferă, impresia de reuniune intimă.

Pe aceasta este pus accentul şi în asocierea compoziţională reciprocă a personajelor ce alcătuiesc grupul principal. Ca la neerlandezi, Maria, sf. Iosif şi chiar minusculul Isus sînt mai mult personaje desprinse din viaţă decît făpturi divine, eroizate. Dar la Schongauer realismul acesta trece dincolo de observarea situaţiei reale exterioare. Aceste personaje sînt nu numai în înfăţişarea lor figuri desprinse din viaţă, ci şi comportarea lor nu mai are caracterul liturgic solemn, tradiţional, ci este într-o mai mare măsură, simplă, omenească. Ce-i strînge laolaltă nu este un eveniment extraordinar, o festivitate sau o stare emoţională deosebită, ci un sentiment simplu şi firesc. Pe aceşti oameni din popor îi uneşte nu exaltarea simţirii, ci contemplarea calmă, meditativă, aducătoare de bucurie, a copilului, o atmosferă ce pare a se răsfrînge şi asupra animalelor.

Toate acestea: spaţiul interior, clarobscurul şi starea sufletească în care se află despart personajele sfinte de lumea din afară. Ele nu se contopesc cu ea, nu-i sînt coordonate, ca în imaginile asemănătoare ale pictorilor neerlandezi. Pe de altă parte însă lumea exterioară nu este împinsă în planul ultim, nu este doar un fundal al construcţiei obiective, al compoziţiei figurale dominante ca în Italia. Este creată doar o graniţă între scena intimă a familiei şi lumea care o înconjoară din toate părţile, o priveşte de peste tot, participînd la ea, dar fiind totodată despărţită de liniştea ei printr-o distanţă ce se interpune. Păstorii privesc dintr-o parte în spaţiul interior, nu într-o adoraţie tumultuoasă, ci cu sfioşenie, ca şi cum ar vrea să nu turbure ceea ce văd cu ochii. Zorile înseşi privesc în sală, iar prin spărtura bolţii priveşte de sus cerul însuşi, tot aşa cum şi noi, prin deschizătura peretelui din faţă prăbuşit, sîntem martori ai acestei nopţi sfinte, liniştite, în care nu se întîmplă nimic şi totul este totuşi plin de viaţă, totul răsună ca un cîntec dulce, emo-

 ţionant, aşa cum îl cîntă îngerii de deasupra aco-

perișului acestei clădiri în ruină. La Hugo van der Goes îngerii participă la adorația păstorilor, la Botticelli ei sînt mesageri divini și paji ai madonei — la Schongauer legătura lor cu ceea ce se petrece sub acoperișul peste care plutesc nu e fizică, concretă, ci vizibilă doar pentru cel ce privește cu sentimente asemănătoare scena. Ei sînt un element al noii spiritualizări și interiorizări subiective, pe calea sentimentelor, a imaginii, proces în care Germania făcuse de la începutul secolului al XV-lea un mare pas înainte și care la Schongauer s-a îmbinat cu naturalismul neerlandez.

Această interiorizare cuprinde în imaginația artistului totul, chiar și natura neînsuflețită. Căci și arhitectura, pietrele roase de vreme, năpădite de iederă, îi sugerează privitorului aceeași atmosferă, care străbate întreaga compoziție. Cît de diferit sînt zugrăvite ruinele de către italieni — ca mostre ale diferitelor forme—arhitectonice — sau de către neerlandezi — prin prisma fidelității față de natură și a adevărului obiectiv! Ca și neerlandezii, Schongauer a zugrăvit natura cu maximum de fidelitate, totuși lucrul acesta are la el o altă semnificație, de ordin spiritual. Neerlandezii au pictat plante cu o fidelitate care face din ele specimene ale unui ierbar, clădiri în așa fel încît, după imaginea lor, ele ar putea fi reconstruite, vase și unelte ca niște portrete ale acestora. Toate acestea le poate face și Schongauer, dar el vrea și poate mai mult.

Să privim, de pildă, mai îndeaproape iedera. Este posibil ca vreun pictor neerlandez din aceeași vreme să fi imitat cu mai multă precizie, pe marginile filelor unei cărți de rugăciuni, frunze și ramuri din natură, dar pe Schongauer nu-l interesează doar acest lucru, ci și viața individuală ce se simte la o asemenea plantă și care-și găsește expresia în felul în care se răsucește, se cațără în sus, se încolăcește, se agață de zid și se întinde pe suprafața lui. Sau îl interesează cum crește în zid pătlagina și cum aceste ziduri au devenit o parte din viața naturii, supuse intemperiilor vre- 272

mii, mormînt și leagăn totodată al unei noi vieți ce crește printre ruine. Medievalul *omnia animata* se manifestă aici în continuare, dar nu ca în evul mediu și nici ca în arta germană din prima jumătate a secolului, în sens transcendent, ci întemeindu-se pe naturalismul neerlandez ca un reflex al trăirii naturale senzoriale și afective a lumii înconjurătoare și a tuturor lucrurilor și prefacerilor de care ea este plină.

S-au deschis în felul acesta noi surse imaginației, iar istorisirile sfinte capătă un caracter nou — este ca și cum artistul ar spune basme, în care este vorba de o legătură trainică între oameni și natură. Legendele și impresiile din natură se îmbină în noi reprezentări poetice și picturale. Iată în *Fuga în Egipt* (B. 7) o dumbravă tropicală, cu atmosferă totuși nordică; un cerb umblă agale, la marginea ei se joacă șopîrle, cresc scaieți și lumînărică, de care se apropie interesat măgarul. Într-un luminiș încadrat de umbre întunecate pelerinii se odihnesc într-o singurătate idilică. Potrivit istoriei cunoscute, îngerii apleacă ramurile unui pom pentru a le oferi fructe celor obosiți de drum și însetați. Schongauer prezintă acest episod altfel. Vigurosul sf. Iosif trage în jos crengile, și îngerii mici și gingași se căznesc să-l ajute, așa cum încearcă copiii să participe plini de zel la munca celor mari. Ei reprezintă un element pur poetic, ca mai tîrziu la Dürer și Altdorfer. Minunea nu vine din afară, ea este prezentă — trebuie doar s-o vezi — în poezia pădurii, pe care Schongauer cel dintîi a încercat s-o evoce, și peste tot în natură, ca și în caracterul omenesc, simplu, al întîmplării, care nu are nevoie de nici o minune pentru a fi emoționantă. Correggio a avut cu siguranță în fața ochilor această planșă atunci cînd a schițat *Madonna della Scodella.*[23]

Nu lipsește însă în opera lui Schongauer nici supranaturalul, cum o dovedește renumita *Ispitire a sfîntului Anton*, apropiată în timp de lucrările discutate mai înainte. (B. 47) Centrul de greutate al imaginii îl reprezintă spiritele monstruoase care-l torturează pe sfîntul Anton. Astfel de po- 273

citanii, de duhuri rele erau caracteristice pentru arta creştină, cu dualismul ei, cu binele şi răul, paradisul şi infernul, Dumnezeu şi diavolul care se luptă între ei pentru sufletul omului. În evul mediu timpuriu reprezentarea lor se realiza prin demonizarea fiinţelor fabuloase ale antichităţii sau prin îmbinări orientale monstruoase de elemente omeneşti şi animale. Cu începere de prin secolul al VIII-lea aceste reprezentări au fost înlocuite de altele, plăsmuiri din forme umane distorsionate, groteşti sau din forme împrumutate lumii animale, pline de o viaţă ireală, avînd un caracter mai curînd abstract decît antropomorf. Singurul progres consta în faptul că, luate în parte, diferitele elemente componente se apropiau tot mai mult de modelele din natură. Cu începere din secolul al XV-lea tot acest cortegiu de monştri, de duhuri, de schimonoseli dispare pretutindeni unde realitatea triumfă asupra fanteziei dezlănţuite (în Germania mai tîrziu decît în alte părţi). El reapare abia în ultima treime a secolului al XV-lea, cel mai cunoscut exemplu în această privinţă constituindu-l arta lui Hieronymus Bosch.

Că Bosch nu a fost singurul reprezentant al acestei renaşteri a elementelor demonice, o dovedeşte gravura lui Schongauer. Exista oare vreo legătură între cei doi artişti? Pînă acum arta olandeză a secolului al XV-lea a fost într-o prea mare măsură socotită ca fiind doar o anexă a artei flamande, fără a se ţine îndeajuns seama de evoluţia ei specifică, deosebită în multe privinţe de cea a artei din sudul Ţărilor de Jos, dar avînd în schimb, în momentul maturizării ei, puncte de contact cu arta germană. O altă greşeală a constat în faptul că, urmărindu-se datele imprecise derutante, ale lui Carel van Mander,[24] s-a considerat că acţiunea maeştrilor de frunte ai artei olandeze începe prea tîrziu. În operele lui Geertgen noile curente care au apărut în arta neerlandeză din sud, mai ales sub influenţa lui Hugo van der Goes, se reflectă nu ca un fapt aparţinînd trecutului, ci ca un element de progres pe care Geertgen l-a trăit şi l-a transmis discipolului său

Gerard David, astfel încît opere importante ale lui trebuie să fi fost create încă în anii '70*. Ouwater[25] era însă un reprezentant al artei din perioada precedentă, astfel încît este posibil ca activitatea sa artistică să fi început încă înainte de mijlocul secolului. În cele ce urmează trebuie să avem în vedere acest lucru. Că Bosch a început să picteze în jurul anului 1470, adică aproximativ în aceeaşi vreme în care Schongauer şi-a început cariera artistică, a fost demonstrat de Baldass**.

Cronologic s-ar putea deci crede că arta lui Bosch constituie punctul de plecare al acestei imagini a lui Schongauer. Cred totuşi că în acest caz prioritatea i se poate atribui lui Schongauer. Schongauer are mai curînd în minte reprezentări germane mai vechi ale făpturilor diavoleşti, de felul celor pe care le întîlnim, de pildă, în creaţia maestrului E. S. (*Arhanghelul Mihail* Lehrs 166);demonii din *Ispitirea Sfîntului Anton* corespund tipologic întru totul esenţei artei acestuia. Este curios cît de săracă este fantezia umană cînd este vorba să depăşească în plăsmuiri fantastice formele din natură. Chiar aparenta bogăţie a evului mediu poate fi uşor rezumată la cîteva tipuri fundamentale, care au fost doar rareori îmbogăţite de reprezentări imagistice cu totul noi. Întîlnim însă astfel de imagini indubitabil inedite la Schongauer. Nou la ele este mai ales caracterul, dacă putem spune aşa, antiantropomorf şi totuşi animalic al monştrilor. Aceştia sînt animale cu membre omeneşti şi acţionînd ca oamenii. Nu animale reale, ci născociri şi totuşi nu simboluri abstracte, ci făpturi de o vitalitate convingătoare, care vine din faptul că la originea acestor reprezentări imagistice a stat observarea a ceea ce este esenţial, vital, organic, în lumea animală. Trăsăturile caracteristice ale corpului unui peşte, ale unei şopîrle, ale formei

* L. Baldass, „Ein Frühwerk des Geertgen tot Sint Jans und die holländishce Malerei des 15. Jahrhunderts", *Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, vol. 35, p. 1 şi urm.[26]

** L. Baldass, „Die Chronologie der Gemälde des H. Bosch", *Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlung*, vol. 38 1917, p. 177 şi urm.[27]

unei broaşte, ale picioarelor păsărilor şi ale boturilor cîinilor, ale aripilor liliecilor, ale capetelor şi ghearelor păsărilor de pradă în mişcare, în funcţia şi expresia lor, au fost prelucrate, din această prelucrare rezultînd noi tipuri de făpturi monstruoase ce-i torturează fizic şi psihic pe oameni. Este acesta un exemplu instructiv pentru modul în care, din noul naturalism asociat cu acea pătrundere mai adîncă a vieţii creaţiilor din natură şi a operelor oamenilor, evidentă în redarea plantelor şi clădirilor, s-au dezvoltat totodată imagini şi reprezentări fantastice, suprareale, un întreg domeniu al fantasticului şi al basmului care însă nu-şi are originea, ca în evul mediu, doar în doctrinele religioase şi în faptele oamenilor, ci, într-o anumită măsură, în observaţia vieţii din natură.

Multe drumuri duc de la această planşă, pe care au redesenat-o chiar artişti de talia unui Michelangelo, sau Bosch şi Bruegel în vest, Dürer şi Grünewald în Germania, la o nouă concepţie despre demonic în întreaga lume.

În operele sale din tinereţe, Bosch, pentru a reveni la el, nu zugrăveşte încă diablerii. Gravura lui Schongauer nu-i era necunoscută, căci reia ideea ei fundamentală, torturarea sfîntului Anton în văzduh, în lucrarea care reprezintă ispitirea aceluiaşi sfînt şi al cărei original se află în castelul Ayuda din Lisabona. Într-o gravură a lui Hieronymus Cock după Bosch, gravura lui Schongauer este imitată chiar în detaliile ei*. Nu mă îndoiesc de aceea că fantezia lui Bosch, s-a îndreptat, stimulată de Schongauer, spre domeniul demonicului, pînă atunci străin neerlandezilor, domeniu care ulterior l-a captivat cu totul pe acest artist. Repertoriul lui Bosch s-a îmbogăţit nespus de mult, iar personajele sale au căpătat semnificaţii noi, în exagerările lor groteşti, în paro-

* Reprodusă de Lafond, *Hieronymus Bosch*, Brüssel, 1914, pl. 62. Că Bosch a cunoscut în genere gravurile lui Schongauer o dovedeşte şi ciudatul arbore tropical de pe voletul Grădinii voluptăţilor din Escorial[28], care provine din Fuga în Egipt a lui Schongauer.

diile vieţii cotidiene, în tot ce-i chinuieşte şi-i torturează pe oameni, în viziuni de coşmar, dar şi în imagini mai strîns legate de motive peisagistice. Bosch este mai modern în sensul pe care-l are evoluţia în secolele următoare, dar tipologia creaţiilor lui fantasmagorice îşi are originea în opera lui Schongauer, iar preistoria noii reprezentări a forţelor întunecate din natură şi din viaţa oamenilor trebuie căutată nu în pictura olandeză, ci în cea germană.

Sub un alt aspect decît cel din lucrările prezentate mai înainte ni se înfăţişează arta lui Schongauer într-o serie de gravuri în aramă care tratează teme istorico-dramatice. Este vorba de *Moartea Mariei* (B 33), în mod sigur ultima planşă din ciclul vieţii Mariei, apoi de marele *Drum al crucii* (B. 21) şi de *Patimile lui Hristos* (B. 9 pînă la 20), care au fost probabil realizate într-o perioadă ulterioară.

În toate artistul este preocupat de redarea unor întîmplări mai dinamice. Aspectele peisagistice trec pe planul al doilea, esenţialul devenind acţiunile umane, forţele şi calităţile sufleteşti care le determină. Există însă o deosebire evidentă între scenele *Patimilor şi Moartea Mariei.* Cei ce se află în jurul Maicii Domnului în ceasul ei din urmă sînt făpturi viguroase, care au monumentalitatea caracteristică unora dintre personajele lui Hugo van der Goes, de care aminteşte şi compoziţia în adîncime a gravurii; patosul de care sînt străbătute ar putea fi considerat ca un ecou al operelor lui Rogier. Mai puternic însă decît aceste ecouri ale picturii neerlandeze este noul realism care se întemeiază nu pe fidelitatea neerlandeză exterioară faţă de natură, ci transpune vechile făpturi ideale ale artei creştine într-un nou registru real şi uman, atît pe plan fizic cît şi pe plan spiritual. Deşi vechea tipologie a fost în esenţă păstrată, discipolii lui Hristos, cu fizionomia şi comportarea lor, cu înfăţişarea lor necioplită, colţuroasă, cu capetele lor zburlite de meseriaşi, cu pioşenia şi sentimentele lor simple, nu arată ca nişte
 martori eroici ai unor evenimente din trecut şi nu

sînt nici doar cópii ale realităţii, ci expresii ale unei trăiri omeneşti, ale transpunerii unei naraţii ce nu se mai întemeia decît pe aspecte exterioare în planul sensibilităţii naturale a acelei vremi. Imaginea ne apare astfel ca redarea unei întîmplări emoţionante care s-a petrecut într-un mediu apropiat artistului, în cercul unor oameni simpli, dar plini de o simţire adîncă.

Acest realism nu este nou; el îşi are originea în arta germană din prima jumătate a secolului al XV-lea, în opoziţia ce domnea pe atunci între abstractul transcendent şi realul uman. Împins în ultimul sfert al secolului pe planul al doilea de influenţele neerlandeze, realismul devine, după refluxul acestora, din nou preponderent. Mijloacele de expresie din gravura lui Schongauer sînt cele ale unui artist care a trecut prin şcoala neerlandeză, dar modul în care a gîndit conţinutul ei spiritual corespunde convingerilor pe baza cărora îşi creaseră operele Lukas Moser, Konrad Witz şi Multscher. Realismul lui Schongauer era însă mai puţin abrupt decît cel al părinţilor săi din prima jumătate a secolului. Aceştia opuneau, în principiu, adesea cu un primitivism cam brutal, bunurilor spirituale veşnice şi infinite, realitatea fizică şi spirituală, în timp ce la Schongauer această realitate a devenit într-o mult mai mare măsură punctul de plecare al invenţiei plastice şi al unităţii imaginii, sursa, alimentată şi de observaţii concrete, de îmbogăţire a ei.

Toate acestea sînt şi mai evidente în ciclul *Patimilor*, care are multe contigenţe cu *Moartea Mariei*. Însăşi reprezentarea, într-un ciclu, a patimilor lui Hristos nu era un lucru obişnuit în arta flamandă a vremii, de care Schongauer se îndepărtează tot mai mult, fără însă ca în amănunte vestigiile influenţei ei să fi dispărut cu totul. Compoziţia este strînsă: esenţialul îl constituie nu studiile după natură, ci nararea evenimentelor mişcătoare şi însufleţite, care se bazează pe contrapunerea celui ce suferă şi a masei duşmanilor lui. În cazul acestora principala problemă era zugrăvirea instinctelor lor ticăloase, a brutalităţii

şi cruzimii lor, care sînt exprimate prin mişcări şi gesturi agitate, sălbatice, dar mai ales prin fizionomia lor, aşa cum se obişnuia în arta medievală şi cum se obişnuia încă şi în arta germană din prima jumătate a secolului. Schongauer a înlocuit însă mijloacele tipice de expresie de pînă la el prin studii de fizionomii ce se bazau pe observaţii numeroase din viaţa concretă. Cele douăsprezece planşe desfăşoară o întreagă galerie de personaje ale căror trăsături spirituale caracteristice par a fi desprinse direct din viaţă şi care reprezintă fondul întunecat, pe care se conturează cu atît mai pregnant făptura ideală, calmă şi senină, a lui Hristos. Este aici o artă diferită de cea cultivată şi artificioasă a pictorilor din Gent şi Brügge. Aşa cum, cu cîţiva ani mai tîrziu, Michelangelo, abătîndu-şi privirile de la fidelitatea mecanică faţă de natură a lui Ghirlandaio, se reîntoarce la Giotto şi Masaccio, la Giovanni Pisano şi Quercia, aceste surse primordiale ale artei figurale toscane, tot astfel şi Schongauer, revine, după ce a trecut prin şcoala neerlandeză, la ceea ce era original şi mare în arta germană mai veche. Pornind de la modul în care ea opunea principiul răului din om puterilor cereşti, pentru a adînci prin aceasta trăirea spirituală şi artistică, Schongauer ajunge, trecînd prin naturalismul neerlandez, la o zugrăvire realist psihologică a omului, care l-a preocupat mai tîrziu şi pe Dürer şi care a influenţat totodată, ca şi născocirile fantastice ale lui Schongauer, pictura olandeză, cum ne-o dovedesc operele lui Hieronymus Bosch. Potenţarea puternică a expresiei fizionomice o întîlnim şi la Bosch, mai întîi în scenele înfăţişînd *Patimile*, în cele mai timpurii dintre ele nu se poate să nu recunoşti în structura compoziţiei, în dinamismul ei şi la anumite tipuri, influenţa lui Schongauer*. S-a

* Ar fi de comparat scenele *Patimilor* de pe spatele tabloului înfăţişîndu-l pe Ioan în Pathmos, din Kaiser-Friedrich-Museum şi *Batjocorirea lui Hristos*, cîndva în colecţia Kaufmann (astăzi la Frankfurt, Städel). Nici concordanţa izbitoare a părţii din faţă a tabloului din Kaiser-Friedrich-Museum cu modul în care Schongauer îl reprezintă pe sf. Ioan în Pathmos (B. 55) nu poate fi doar întîmplătoare.

subliniat pe bună dreptate nu de mult că Bosch a mers, în arta olandeză, pe drumuri proprii, de sine stătătoare*. Aceste drumuri se întîlnesc însă atît de evident cu vechi elemente ale artei germane și îndeosebi cu evoluția lui Schongauer, încît nu poate fi vorba aici de o pură coincidență. Oricum Bosch a prelucrat foarte repede, prin prisma sensibilității artistice olandeze, sugestiile germane, dezvoltîndu-se în continuare în mod cu totul autonom. Nu este exclus ca aceste relații să se fi desfășurat și în sens invers, cum bănuim că s-a întîmplat cu opera cea mai impunătoare a lui Schongauer, *Drumul crucii* (B. 21)

Figura emoționantă a lui Hristos ce se prăbușește sub greutatea crucii și, în contrast cu el, soldățimea brutală, sălbatică, amintesc de scenele din ciclul *Patimilor*. Grupul acesta este însă integrat într-un mare spectacol laic, într-o lungă procesiune care se mișcă încet, în peisajul vast, ca pe o scenă din Ierusalim spre Golgota, într-o scenografie fantastică și ciudată, în care apar și numeroase motive de gen. Nu numai în modul în care este compusă, ci și în multe detalii ale ei, această procesiune are la bază o schemă care a jucat un rol de seamă în pictura olandeză din ultimele decenii ale secolului al XV-lea și de la începutul secolului al XVI-lea, o schemă care a fost pînă acum atribuită lui Jan van Eyck, dar care, după părerea mea, este tot olandeză**. Este aproape sigur că Schongauer a preluat această schemă din arta olandeză. Grupul cu madona care se lamentează, absent în copia originalului, apare, într-o formă foarte asemănătoare, în versiunile olandeze ulterioare ale acestei imagini, ca și la Schongauer; relația clară cu olandezii poate fi mai ales observată în modul în care sînt zugrăvite fizionomiile și personajele cu caracter de gen. Capetele văzute din profil cu nas acvilin și cu bărbia ieșită în afară, tipuri de oameni de acțiune, fețele îndesate, tîmpe, schimonosite animalic ale oamenilor de rînd sau minele atente, dar închise în sine, ale călăreților sînt trăsături care nu se întîlnesc în operele timpurii ale lui Schongauer, dar care sînt proprii picturii olandeze de la Ouwater pînă la romaniști. Caracteristic este și faptul că toți cei ce iau parte la acest trist spectacol, fie ca oameni de acțiune fie ca simpli privitori, au un cuvînt de spus ca elemente integrate într-un context spiritual unitar. Cît de admirabil este în această privință călărețul din colțul din stînga. Ca un destin sumbru vine mulțimea învălmășită. Ea se poticnește o clipă, oprită de Hristos, care s-a prăbușit; îndată însă, va porni mai departe spre locul execuției, peste care plutește un mare nor negru. Turburarea aceasta l-a făcut și pe călăreț să se oprească. El se întoarce și privirea lui alunecă spre Hristos — o privire în care mila se amestecă cu disprețul, o privire care dovedește o măiestrie a caracterizării psihice pe care nu o întîlnim la nici un contemporan al lui Schongauer și care n-ar fi fost posibilă nici la el fără preexistența unei arte de felul celei olandeze, care, de-a lungul întregii ei evoluții, a îmbinat de regulă, în redarea omului, fidelitatea exterioară față de natură mai mult cu viața sufletească lăuntrică, pasivă, decît cu exprimarea pasiunilor și a acțiunii*. Ceea ce la Schongauer începe să se întîmple într-un anumit moment al evoluției sale, este la olandezi o trăsătură caracteristică a acestei școli; iată de ce trebuie acceptată ideea că maestrul german a fost influențat de pictura olandeză, cu atît mai mult cu cît și elementele de gen din lucrarea sa atestă o asemenea relație.

Astfel de trăsături nu erau desigur noi. Încă în arta gotică personajele secundare ale tuturor legendelor sfinte erau transpuse în planul vieții prezentului și în întreaga artă neerlandeză din se-

* De către Baldass, în ultima lucrare a lui, pe care am citat-o mai înainte.

** Cf. F. Winkler, „Uber verschollene Bilder der Brüder van Eyck", *Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen*, vol. 37, 1916, p. 287, și urm. și lucrarea mea: „Anfänge der holländischen Malerei", din vol. 39 al aceleiași reviste".[29]

* Cf. A. Riegl, „Das holländische Gruppenporträt", *Jahrbuch der kunsthis Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, vol. 23, p. 71[1] și urm.[30]

colul al XV-lea nu sînt rare personajele şi scenele de gen, ca figuraţie în opere ale artei bisericeşti sau chiar ca motive de sine stătătoare ale naraţiilor profane. În Germania ele s-au răspîndit cu repeziciune, mai ales în domeniul ilustraţiei, astfel încît apar atît în cărţile tipărite ilustrate, cît şi în xilogravuri şi în gravuri în aramă.

În *Drumul crucii* de Schongauer, elementele de gen au totuşi, o nouă semnificaţie. Ele nu sînt doar accesorii naturaliste, ceva superficial sau determinat de preocupări pur exterioare, ci reprezintă premisa zugrăvirii oamenilor în adevărul lor şi sînt de aceea indisolubil legate de întregul conţinut spiritual al imaginii.

Şi în această privinţă putem detecta la olandezi o linie evolutivă care începe înainte de gravura lui Schongauer şi se desfăşoară neîntrerupt pînă în secolul al XVII-lea. Începuturile ei se manifestă, abstracţie făcînd de faze preliminare mai vechi, încă în lucrările cele mai timpurii ale lui Geertgen şi Boch. Îndeosebi acesta din urmă a făcut să atîrne greu în noua cumpănă a aprecierii omului, un întreg *speculum mundi*[31] ţesut din adevăr şi din vise. O asemenea virtualitate exista desigur şi la Schongauer, atît în imaginile sale religioase cît şi în cele profane; să ne gîndim doar la delicioasa *Plecare la piaţă* (B. 88). Între astfel de rudimente sporadice şi interpretarea evenimentelor celor mai importante pentru omenire prin prisma structurii lor naturale, ca în *Drumul crucii*, este însă o prăpastie atît de adîncă, încît ea nu poate fi explicată decît dacă admitem că trebuie să căutăm altundeva preistoria ei şi impulsul dat de ea forţelor dormitînde. Obiectiv vorbind, ele nu pot fi găsite decît în pictura olandeză. În acest moment al evoluţiei sale, nu poate totuşi fi vorba la Schongauer doar de imitaţie. Indiferent de împrumuturi şi de modul înrudit de tratare a conţinutului spiritual, *Drumul crucii* este totuşi o operă de o originalitate absolută, deschizătoare de drumuri, care depăşeşte îndeosebi în două direcţii creaţiile olandeze din acea vreme: în zugrăvirea unui eveniment plin

de mişcare şi în structurarea lui concentrată astfel încît să se obţină un efect dramatic puternic.

La olandezi peisajul este elementul dominant, integrator, al imaginii. Compoziţia figurală se divide în grupuri şi personaje izolate, care sînt însă strînse laolaltă în cadrul peisajului şi unificate prin conţinutul ei spiritual; personajele prezente nu participă însă activ la acesta, ci se află mai curînd, în mod pasiv, sub impresia lui. Privitorul este la rîndul lui cel care trebuie să stabilească legăturile ce există pe de o parte între personaje şi spaţiu şi pe de alta între diferitele personaje ale compoziţiei. La Schongauer peisajul trece pe planul al doilea şi, deşi constituie cadrul în care se desfăşoară compoziţia figurală, accentul cade totuşi pe aceasta din urmă. Tristul spectacol care se derulează, ca evenimentele istorice din reliefurile de pe arcurile de triumf romane, în faţa ochilor privitorului domină cu totul, ca în evul mediu şi ca în marile compoziţii ale lui Giotto, imaginea — cu deosebirea că înşiruirea şi alăturarea analistică[32] a scenelor şi figurilor a fost înlocuită cu o desfăşurare unitară a evenimentului plin de animaţie, reprezentat printr-o mulţime de oameni pusă în mişcare de dorinţa de a participa la o întîmplare neobişnuită. Nu mai există aici figuraţie pură: toţi cei pe care îi vedem manifestă într-un fel interes pentru ceea ce se petrece sau se va petrece, fie din obligaţie, fie din instincte brutale, fie luînd parte la suferinţă, fie din curiozitate. Aşa se explică marea forţă vitală a ansamblului, al cărei efect este cu atît mai puternic, cu cît i se adaugă accente dramatice. Mişcarea procesiunii care se răsuceşte ca un şarpe din oraş, pe lîngă stînci, spre locul execuţiei, creşte şi se complică în însuşi centrul ei. În locul unei simple înaintări, apar o mulţime de momente dinamice — un punct dramatic culminant, coincizînd cu cel ideal, care este altfel subliniat decît se obişnuia în arta mai veche. Nouă este aici îmbinarea mai strînsă a pătimirii lui Hristos cu ceea ce am numi astăzi psihologia maselor. Întreaga întîm-

 plare — mai mult decît doar o relatare istorică,

decît o naraţie transpusă în registrul eroic, general omenesc, sau decît un mijloc de a provoca pietatea şi reculegerea religioasă — se transformă într-o impresionantă imagine a vieţii, al cărei tragism se întemeiază pe trăsăturile ce-i caracterizează pe oamenii ce participă la acest eveniment, cu sentimentele şi dorinţele lor, cu diferitele lor însuşiri morale. În partea de la început şi de la capăt a procesiunii această diversitate psihică şi socială a oamenilor, cu toate gradaţiile ei, este înfăţişată ca o trăsătură caracteristică a mulţimii; la mijloc ea duce la un conflict dramatic, care opune, într-un contrast puternic, noblețea şi josnicia, sacrificiul dumnezeesc de sine şi furia bestială. Iar peste toate se află o putere superioară care conduce toată această mişcare, ca să se împlinească destinul. Ea se îndreaptă inexorabil din valea în care se află oraşul, printre stîncile abrupte, spre munte, spre norul cel întunecat care absoarbe mişcarea arcuită a mulţimii ce se îmbulzeşte spre locul fatal, îndreptînd-o totodată spre oraş de unde pornise toată această procesiune.

Nimic nu ne-ar putea arăta mai limpede cît de greşit este să se tot afirme că la originea artei moderne stau doar arta italiană şi neerlandeză, decît această gravură care conţine *in nuce*[33] acel stil ce se întemeiază pe zugrăvirea caracterelor şi a forţelor psihice ce însufleţesc masele şi care a devenit, după receptarea şi depăşirea influenţelor italiene, fundamentul concepţiei despre tragic în arta epocii moderne.

Schongauer însuşi nu a mers mai departe pe acest drum. Ultimul ciclu de lucrări ale sale, de care ne vom mai ocupa şi care presupunem că a fost şi cronologic cel din urmă, ţinteşte spre cu totul alte obiective, pe care, în măsura în care este vorba de evoluţia procedeelor grafice, Friedländer le-a explicat perfect. În perioada în care Schongauer s-a aflat sub influenţa puternică a neerlandezilor, el s-a străduit să redea în alb-negru calităţile picturale de care aceştia dăduseră dovadă. În planşele de care ne vom mai ocupa, el se rezuma la capacităţile tehnice ale

gravurii în aramă şi la ce poate fi reprezentat, fără a forţa nota, cu mijloacele de expresie ale acestei tehnici. Schongauer se întoarce oarecum la caracteristicile lucrărilor sale timpurii. Dar ce era în acestea căutare primitivă, devine în operele tîrzii înaltă perfecţiune şi siguranţă a meşteşugului, care nu erau de natură doar tehnică, ci se întemeiau pe o stăpînire incomparabil mai deplină a tuturor problemelor formei, la care artistul ajunsese în perioada precedentă a creaţiei sale şi care erau determinate şi de noile obiective artistice urmărite. În timp ce în planşele din perioada de mijloc a creaţiei sale domnea un adevărat *horror vacui*, fondul este acum tratat pe cît posibil, chiar şi atunci cînd este reprezentat un peisaj, ca o suprafaţă luminoasă, articulată doar de puţine elemente, fără nici o urmă a meticulozităţii descriptive ce caracterizează operele artiştilor neerlandezi din acea vreme. În gravura germană în aramă de mai înainte, descrierea detaliată era restrînsă de nevoie. Schongauer renunţă însă la ea, în operele sale tîrzii, pentru că îl interesa înainte de toate reliefarea clară a personajelor. Mişcările vii, naturaliste, de pînă acum cedează locul unei organizări la nivelul planului prim al imaginii, care permite desfăşurarea clară a formelor şi sublinierea efectelor lor plastice. Compoziţia difuză a fost totodată înlocuită cu o compoziţie concentrată. În locul aglomerării motivelor a apărut o organizare armonioasă a suprafeţei imaginii; un ritm delicat străbate liniile şi reuneşte cele două figuri din *Noli me tangere* (B.26)[34] într-un grup unitar ca formă, făcînd astfel posibilă înţelegerea mai deplină a conţinutului lor spiritual. A dispărut realismul perioadei de mijloc: avem în faţă două făpturi ideale, unite într-un singur acord prin înfăţişarea lor, prin atitudinea şi gesturile lor pline de o solemnitate calmă — un stil care pare a se apropia de cel al goticului tîrziu şi care este totuşi diferit de acesta, întrucît caută idealul nu dincolo de natură şi de ceea ce este omenesc, ci le ridică pe acestea în sfera idealităţii şi a sublimului.

Nu este cu siguranță întîmplător faptul că în această perioadă Schongauer este preocupat în mod frecvent de reprezentarea personajului masculin stînd în picioare. Seria de altfel de imagini semnifică apariția unui nou stil statuar, în cadrul căruia motivele gotice suprarationale au fost înlocuite de structura și articularea naturală a formelor umane. Să ne gîndim numai la *sf. Ioan Botezătorul* (B.54) conceput ca o statuie; ce operă a sculpturii germane din acea vreme ar fi mai apropiată de Renaștere?

În ciclul *Apostolilor* (B.34 pînă la 45) Schongauer desenează făpturi robuste, despre care s-ar putea spune că au afinități cu operele lui Donatello. Veșmintele ce cad în falduri grele, relația lor cu trupul, asociată cu motivele statice simple, monumentale, contururile clare ale impunătoarelor făpturi ideale, toate acestea demonstrează în ce măsură problemele formale, chiar independent de cele tehnice, au început să-l preocupe pe Schongauer, devenind pentru el mai importante decît lărgirea cîmpului său vizual.

Că și problemele reprezentării nudului, concepute în spiritul Renașterii, au început să-l preocupe pe Schongauer în această perioadă, o dovedește marea imagine a *Sf. Sebastian* (B. 59). Nu este vorba de problema obținerii asemănării fizice, ci de încercarea de a ajunge, prin accentuarea mai puternică a articulațiilor, prin reliefarea clară și conturarea precisă a musculaturii, la acea structură nouă organic-naturală, a corpului, care a constituit, de la Donatello încoace, problema principală a artei italiene.

Toate aceste înnoiri: restrîngerea la problemele reprezentării personajelor, ritmul obiectiv, urmărirea efectului statuar și de relief sculptural, idealizarea cu alte cuvinte, întoarcerea de la individual la general și, în funcție de aceasta, precumpănirea problemelor formale față de observația subiectivă corespund unei concepții despre artă, care a fost în Italia rodul unei evoluții îndelungate și care este desemnată în genere sub denumirea de Renaștere italiană. Nu este de mirare că Schongauer a pornit pe făgașul ei, dat fiind că, după cum se știe, influența ei era pe atunci în creștere continuă în vest. Nu este nici măcar nevoie să presupunem că Schongauer a văzut cu propriii săi ochii opere de artă italiene, deși acest lucru nu este exclus, cel puțin prin intermediul stampelor italiene — dar, independent de aceasta, italienismul era în aer, iar apropierea de spiritul Renașterii s-a realizat pe căile cele mai diverse, pe care n-avem cum să le mai cunoaștem, înainte de a se putea vorbi de influența lor directă.

Mai este însă ceva de spus. Cu toată problematica asemănătoare, *Sebastian* al lui Schongauer, ca să revenim la el, nu pare italian. Problemele concordă, dar sentimentul este altul. O neliniște ciudată străbate toate formele și liniile: în trunchiul de copac răsucit și în crengile sale uscate, în pînza încrețită și fluturîndă, în conelinișteciudată străbate toate formele și liniile: drepte, totul se îndoaie, se curbează, exprimînd o sensibilitate artistică străină de ordinea italiană. Pentru a înțelege situația, trebuie să revenim la evoluția generală a artei germane din secolul al XV-lea.

IV.

Dacă, așa cum îi place să prezinte lucrurile concepției mai vechi, orientate în sensul științelor naturii, evoluția artistică poate fi comparată cu creșterea unei plante, atunci am putea pune la baza imaginii pe care o avem despre această evoluție ideea luptei neîntrerupte pentru un conținut spiritual și formal al artei. Părinții și copiii sînt de cele mai multe ori în contradicție unii cu alții, noua generație își întoarce privirile de la aspirațiile artistice ale celei precedente și caută drumuri noi, apropiindu-se în aceste căutări de trepte păstrate de predecesori, fără însă a reveni cu totul la ele. Un proces similar s-a produs și în pictura germană de la sfîrșitul secolului al

XV-lea. Relaţiile strînse pe care le-a avut în cel de-al treilea sfert al secolului cu arta neerlandeză slăbesc treptat; roadele acestor relaţii, redarea fidelă a realităţii şi tendinţa spre contemplare vizuală rămîn, încep chiar să se maturizeze, fără însă a epuiza conceptul artisticului, care-şi găseşte din nou un reazem şi mai puternic în zborul imaginaţiei ce depăşeşte percepţia senzorială directă. Putem constata acest fapt cu deosebită claritate în domeniul ilustraţiei de carte. În aceeaşi măsură în care „reproducerea lumii înconjurătoare" devine mai bogată şi mai artistică, creşte interesul pentru jocul fanteziei stimulat de impresii din natură şi din viaţă, liber totuşi şi pornind din surse mai mult lăuntrice decît exterioare. Cît de ciudat este, de pildă, *Dansul macabru* din *Cronica lumii* a lui Schedel![35] Lipseşte din el tot ce constituia titlul de glorie al picturii neerlandeze şi italiene a vremii, descrierea obiectivă abundentă, fidelitatea materială în redarea naturii, pe care o găsim la artiştii neerlandezi, ca şi compoziţia construită ordonat, exactitatea desenului, reprezentarea plastică şi anatomică verificabilă în mod obiectiv a corpului, urmărită de arta italiană. Din acest punct de vedere, imaginea este săracă, dar această sărăcie se transformă într-o emoţionantă originalitate, dacă încercăm să folosim alte criterii şi dacă interpretăm acest imn funebru nu ca o transcriere a percepţiei vizuale sau ca o idealizare formală a ei, ci ca o artă în care forma şi linia se bazează mai puţin pe impresii exterioare cît pe plăsmuiri fantastice, avînd de aceea o viaţă proprie, independentă de modelele din natură. Neerlandezii şi italienii desenează şi ei uneori, în a doua jumătate a secolului al XV-lea schelete, primii imitînd fidel detaliile, ceilalţi urmărind corectitudinea anatomică. De nimic din toate acestea nu poate fi vorba în imaginea germană de care ne ocupăm. Coastele se răsucesc schematic, aproape ornamental, şira spinării seamănă cu un furtun, iar oasele mîinilor şi picioarelor se articulează ca acelea ale unei marionete.

Ansamblul are însă o viaţă sinistră, fantomatică, auzi parcă oasele clămpănind, salturile scheletelor îl transpun pe privitor într-o lume ireală, în care fiecare contur are o vitalitate a lui proprie, independentă, supranaturală, izvorînd din tensiunile spirituale. Nu altfel stau lucrurile în ce priveşte forma plastică şi efectele spaţiale şi coloristice. Deosebirea nu rezidă în faptul că descrierea este mai puţin amănunţită decît în pictura italiană sau neerlandeză. În xilogravurile italiene se merge mult mai departe în delimitarea lineară a compoziţiei plastice, spaţiale şi coloristice, dar numai în sensul esenţializării prin linie a elementelor imaginii. Desenatorul german are însă din capul locului în vedere alte scopuri. El nu vrea să redea volumul material al corpurilor, subordonarea lor faţă de legea gravităţii, structura lor naturală, situarea lor în spaţiu corespunzătoare experienţei concrete şi coloritul lor. Toate acestea au pentru el o importanţă secundară. Ce-l preocupă înainte de orice este, dincolo de aceste caracterizări ale lumii exterioare, jocul nestăvilit al fanteziei, exprimat prin suprafeţe negre şi albe, prin forme mişcate fantomatic. Sînt folosite şi motive concret realiste. Cu toate acestea, reprezentarea este aproape dematerializată, formele şi culorile au alt rost decît cel de a-i da privitorului pe cît posibil iluzia realităţii. Suprafaţa întunecată a mormîntului deschis — este de menţionat faptul că nu se încearcă deloc să se sugereze prin desen adîncimea lui — formează baza imaginii, nu în sens static, ci dimpotrivă ca punct de plecare al labilităţii ei; pornind de la această bază întunecată formele se desprind în semicerc într-o mişcare crescîndă, încadrînd scheletele; toate elementele corporale şi coloristice sînt înlocuite prin structura lineară. Sensul organizării imaginii ne devine astfel limpede. În locul construcţiei statice sau al unei reprezentări proiectate în adîncime, ne stă în faţă o imagine fantomatică, realizată în afara oricăror norme vizuale de acest fel. Mortul care suflă din trompetă se

leagă prin veşmîntul său de cel ce se ridică din

mormînt. Liniile lui ample accentuează impresia de smulgere în afară. Pe de altă parte chiar cel ce zace începe să se mişte. El se întoarce, îşi ridică mîna şi această mişcare se propagă, intensificîndu-se, la mortul ce stă în picioare în dreapta şi, prin atingerea mîinilor deasupra capetelor, la cel de lîngă el ce dansează iar, mai departe, făcînd un unghi pe care ochiul îl urmează doar cu greutate, la cel de al doilea, în mîna dreaptă a căruia se stinge ca un ţipăt ascuţit de groază nebună. Cît de mare este contrastul cu desfăşurarea larg epică a neerlandezilor, cu armonia cumpănită a italienilor! În *Dansul macabru* totul este cuprins într-o singură linie a mişcării, care creează impresia unei lugubre hore supranaturale.

Sîntem în prezenţa unui alt principiu artistic decît cel al artei neerlandeze şi italiene din acea vreme, faţă de care nimic nu ne îndreptăţeşte să-l considerăm inferior. El nu se aplică la un mod de reprezentare sau altul, ci constituie unul din fundamentele generale ale artei germane de la sfîrşitul secolului al XV-lea, care, după ce a asimilat naturalismul vestic, a început să redevină idealistă. Ea nu aspiră totuşi, ca arta italiană care a făcut şi ea în aceeaşi vreme o cotitură în direcţia idealismului, spre forme ideale materiale, ci în primul rînd spre o adîncire de natură spirituală şi spre valori expresive corespunzătoare. Această aspiraţie o leagă din nou în unele privinţe de tradiţia goticului tîrziu, care a fost pretutindeni prezentă în Germania sub veşmîntul naturalismului neerlandez şi ale cărei forţe latente par acum a se trezi, dînd fanteziei şi mijloacelor ei de expresie, pînă la vrejul cel mai mărunt, o nouă viaţă. Ele au dobîndit în orice caz o importanţă cu totul nouă, fapt demonstrat de artiştii aparţinînd acestei mişcări, cei mai mari pe care i-a avut Germania vreodată.

De ce nu pleacă Dürer, ca odinioară tatăl său, după terminarea anilor de ucenicie, în Ţările de Jos? Atelierele neerlandeze nu prea aveau ce să-i ofere. Arta lui Schongauer depăşise în importanţă, pentru un pictor german, arta pictori-

lor neerlandezi ai vremii şi era, în anii de pelerinaj ai lui Dürer, marea şcoală a generaţiei tinere, astfel încît era normal ca tînărul nürnberghez să fie atras spre Colmar. El şi întreaga artă germană a vremii sale îi datorează lui Schongauer o imensă adîncire a vechilor aspiraţii ale artei germane din secolul al XV-lea spre îmbogăţire spirituală prin contemplare artistică. Schongauer a restructurat-o pe baza cuceririlor naturalismului neerlandez, îmbogăţind-o cu o nouă înţelegere a esenţei vitale a lucrurilor, a valorilor afective ascunse în viaţa şi întîmplările obişnuite, a realismului psihologic în nararea evenimentelor epice şi dramatice. În toate aceste privinţe, Dürer i-a fost discipol şi i-a rămas într-un anume fel discipol toată viaţa. Însuşi stilul desenelor şi gravurilor sale poate fi considerat ca reprezentînd o dezvoltare şi ducere mai departe a moştenirii lui Schongauer. Este de asemenea probabil că ultimele opere ale lui Schongauer i-au deschis ochii pentru o nouă înţelegere a problemelor formale, care l-a determinat, după întoarcerea din vest, să plece în sud.

Şi totuşi prima creaţie de mare forţă a artei lui Dürer, după anii de pelerinaj, a fost *Apocalipsul*, la fel de îndepărtat de Schongauer ca de Mantegna — confesiune înflăcărată a unei iluminări lăuntrice, o predică ardentă şi impetuoasă în spiritul lui Luther.

NOTE

1. O operă realizată în jurul anului 1425 pentru biserica Sf. Lorenz din Nürnberg; atribuirea ei este controversată. Presupusului ei autor i s-a dat numele: Meister des Imhoff-Altars.
2. Operă realizată în jurul anului 1445—1450, comandată, după cîte se presupune, de familia Tucher; se află în biserica Sfintei Fecioare din Nürnberg. A dat numele artistului care a realizat-o: Meister des Tucher-Altars.
3. Personalitate de seamă a picturii germane din primele decenii ale secolului al XV-lea, autor în 1424, la Hamburg, al altarului sf. Toma care se află azi la Kunsthalle din Hamburg.

4. Lukas Moser, pictor german, originar din Suabia, autor în 1431 al altarului sf. Magdalena din catedrala din Tiefenbronn.
5. Hans Multscher (c. 1400—1467), pictor și sculptor german, reprezentant de seamă al școlii de pictură din Suabia; a pictat în 1457 altarul din Sterzing, care se află la primăria orașului.
6. Konrad Witz (c. 1400—c. 1447), pictor german născut la Rottweil, dar stabilit în Elveția la Basel, reprezentant de seamă al noii orientări a picturii germane a vremii sale.
7. Pleydenwurff, familie de pictori originari din Bamberg. Johannes (Hans) Pleydenwurff, menționat abia în 1457 ca cetățean al orașului Nürnberg, a devenit conducătorul școlii de pictură din acest oraș.
8. Rogier van der Weyden (Rogelet de la Pasture) (după 1400—1464).
9. Identificat de unii cercetători (G. Hulin) cu Robert Campin (1375—1444); numele de maestru din Flémalle, îi vine de la opera sa principală, altarul din Flémalle, datată 1438.
10. Dirck Bouts (c. 1415—1475), pictor olandez.
11. ezoteric: aici în sensul de problemă limitată la domeniul special al artei respective.
12. noetic: ce ține de cunoașterea rațională, intelectuală.
13. numit și „Maestrul din 1466", anul în care, după o bogată activitate anterioară, la apogeul carierei sale a realizat patru gravuri printre care „Madona din Einsiedeln".
14. Max J. Friedländer, „Gravurile în aramă ale lui Martin Schongauer"; H. Wendland, „Martin Schongauer ca gravor în aramă".
15. Hans Memling (1430—1494).
16. Lambert Lombard (1506—1566), pictor și arhitect din Liège.
17. Lucrarea a fost realizată pentru biserica Sf. Columba din Köln.
18. Geertgen tot Sint Jans (c. 1465—1495), pictor olandez originar din Leyda, stabilit la Haarlem.
19. Gerard David (c. 1460 la Oudewater—1523 la Brügge), pictor neerlandez, pe linia lui Hans Memling.
20. Hugo van der Goes, născut între 1430—1440 la Gent, a murit în 1482 la Bruxelles. Alături de altarul Portinari pictat în jurul anului 1475 pentru biserica Santa Maria Nuova din Florența, a doua operă importantă a sa este așa-numitul altar Monforte, care se află în prezent în patrimoniul Muzeelor de stat din Berlinul Occidental.
21. A. Goldschmidt, „Altarul Monforte al lui Hugo van der Goes", *Revista de artă plastică.*
22. L. Baldass, „*Noaptea sfîntă*" a lui Mabuse, o copie liberă după Hugo van der Goes".
23. *Madona cu farfurioara* înfățișînd un episod din timpul Fugii în Egipt; tabloul se află la Pinacoteca din Parma.

24. Carel van Mander (1548—1606), pictor și scriitor olandez, autor al unei cărți despre pictorii germani și neerlandezi, apărută în 1604.
25. Albert van Ouwater, pictor olandez, întemeietorul Școlii de la Haarlem.
26. L. Baldass, „O operă timpurie a lui Geertgen tot Sint Jans și pictura olandeză a secolului al XV-lea".
27. L. Baldass, „Cronologia picturilor lui H. Bosch".
28. Tripticul se află în prezent la Muzeul Prado.
29. F. Winkler, „Despre tablouri dispărute ale fraților van Eyck; Începuturi ale picturii olandeze".
30. A. Riegl, „Portretul de grup olandez".
31. *Oglindă a lumii.*
32. în stil de cronică, expozitiv.
33. *în germene.*
34. „Nu mă atinge" — Cuvinte spuse potrivit legendei biblice (Sf. Ioan 20, 17), de Isus înviat din morți Mariei Magdalena.
35. Este vorba de „*Liber chronicarum*" (a doctorului și umanistului din Nürnberg Hartmann Schedel, apărută în 1493 și conținînd 1809 xilogravuri — multe vederi de orașe — concepute în marea lor majoritate de M. Wolgemut și W. Pleydenwurff).

„APOCALIPSUL" LUI DÜRER*

Cînd a început să deseneze ciclul *Apocalipsului* pentru xilogravare, Dürer avea 25 de ani. Se înapoiase de curînd din marile sale călătorii, care-l purtaseră prin Germania de vest şi prin Italia. În vest s-a familiarizat îndeaproape, prin intermediul artei lui Schongauer, cu naturalismul neerlandez, pe care Schongauer îl integrase perfect în marea sa artă şi căruia îi dăduse o nouă orientare şi un nou conţinut. În sud a cunoscut, mai ales prin operele lui Mantegna, problemele şi cuceririle italiene în domeniul reprezentării corpului, precum şi un tip de observare şi zugrăvire a naturii, opus celui neerlandez, deşi avînd aceeaşi sursă, care îmbina ideea de adevăr al naturii în artă cu ideea ordinii naturale şi a unei frumuseţi formale întemeiate pe aceasta.

Amîndouă aceste sfere de influenţă au acţionat puternic asupra tînărului Dürer, au fost, putem afirma, de o însemnătate decisivă pentru întreaga sa artă din perioadele următoare. Şi totuşi prima sa operă, realizată după anii de călătorii — în acelaşi timp prima sa mare publicaţie grafică —, nu avea nici cea mai mică legătură cu vreuna dintre ele. Căci cele cincisprezece imagini în care Dürer a zugrăvit *Apocalipsul* au

* Studiul a apărut în volumul: Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Piper Verlag, München 1928.

o originalitate care pune pe planul al doilea tot ce învăţase în străinătate şi care l-a situat dintr-o dată la un loc de frunte printre artiştii germani ai vremii sale şi a conferit artei germane înseşi o nouă însemnătate în cadrul aspiraţiilor artistice ale popoarelor Europei.

Înainte de a ne ocupa de aceste imagini, se cuvine să spunem cîteva cuvinte despre textul ce le stă la bază. El contrastează în chip ciudat în conţinut şi stil cu celelalte părţi ale Noului Testament care — lipsite de orice patos — au caracterul unei relatări liniştite şi obiective, fără vreo ambiţie literară. Apocalipsul este dimpotrivă străbătut, ca nici o altă operă a literaturii mondiale, de la un cap la altul de viziuni fantastice, pasionate, nemăsurate şi în parte, probabil în mod voit, obscure: imaginile, simbolurile, viziunile se succed, exprimate într-o limbă tumultuoasă uneori de-a dreptul fascinantă — vechiul profetism iudaic transformat în vise delirante şi înfricoşătoare. Operă a unui evreu creştin din Asia Mică, ea a fost scrisă în vremea sau imediat după marea persecuţie neroniană. Această persecuţie, una dintre cele mai mari, s-a extins asupra creştinilor şi evreilor şi a dus la marea răscoală a evreilor din Palestina, o luptă disperată şi înspăimîntătoare, în care nu a existat cruţare nici dintr-o parte nici din cealaltă. Mai puternici la Ierusalim, evreii i-au ucis pe toţi romanii şi pe toţi cei ce erau de partea lor; ca represalii, la Cezareea au fost masacraţi într-o singură zi 20.000 de evrei. În timpul zilei măceluri, noaptea grijă şi spaimă — scria un contemporan. Cu emoţia cea mai adîncă era urmărită această luptă de către toate comunităţile iudaice şi creştin-iudaice, iar tulburarea era sporită încă de situaţia generală. Peste tot în imperiul roman domneau răscoalele şi vărsarea de sînge, Asia Mică era bîntuită de cutremure, Roma de foamete şi de ciumă. Cînd legiunile i s-au declarat împotrivă, Nero a cerut unui libert să-i împlînte pumnalul în gît: în Orient însă se credea că mai trăieşte şi exista

 temerea că îşi va face apariţia acolo. Toate aces-

tea creau o atmosferă de disperare, de revoltă spirituală, sentimentul unei iminente catastrofe generale. Apocalipsul este produsul acestei atmosfere.

Asupra artei el a avut o relativ mai mică înrîurire decît alte părți ale Noului Testament. Interesul pentru el a fost mai viu doar în perioadele de frămîntări și tensiuni religioase, ca de exemplu înainte de sfîrșitul primului mileniu, cînd se credea că se apropie Judecata de Apoi, pe urmă în secolele al XII-lea și al XIII-lea, cînd a apărut marea mișcare a sectelor și ereziilor mistice, și în a doua jumătate a secolului al XV-lea, în legătură cu acea revoluție religioasă care a dus la Reforma germană. Este adevărat că motive apocaliptice izolate au influențat fără întrerupere arta plastică. Dar, în întregul lui, Apocalipsul a dat naștere o singură dată, în xilogravurile lui Dürer, unei capodopere. Acest lucru se explică în parte prin însuși textul lui, în care elemente creștine se împletesc mai puternic decît în celelalte părți ale Noului Testament, cu elemente iudaice și care — ancorat mai mult în fanteziile și meditațiile ireale ale unui popor iconoclast decît în viziunea concretă — este extrem de greu de transpus în imagini. Datorită împrejurărilor epocii și specificului artei germane din acea vreme, datorită și specificului artei sale, Dürer a transpus acest text, care se preta cu greu la o ilustrare amănunțită — reprezentările lui mai vechi se mărgineau la figuri și episoade izolate — în imagini de un efect artistic incomparabil mai puternic decît punctul lor de plecare literar. Unele dintre aceste imagini au intrat definitiv în patrimoniul vieții imaginative a omenirii.

Această reușită se întemeiază în primul rînd pe principiul artistic care a stat la baza imaginilor. Din bogăția poetică supraabundentă a epistolei către cele șapte comunități asiatice, Dürer a ales momente care puteau fi zugrăvite concret, care puteau fi oarecum ancorate într-o viziune naturală — s-ar putea vorbi de o contopire a fanteziei ideatice cu mijloacele de expresie plas- 296

tice. El alege astfel din prima viziune a celor șapte sfeșnice figura acelui cineva care seamănă cu Fiul omului, al cărui cap era ca lîna albă, ai cărui ochi erau ca para focului, care ținea în mîna dreaptă șapte stele, din gura căruia ieșea o sabie ascuțită cu două tăișuri și a cărui față strălucea ca soarele. El mai alege sfeșnicele și pe cel ce are această viziune. Dürer îmbină astfel de elemente imagistice în compoziții care ar putea fi considerate viziuni și fantezii plastice, întemeiate mai mult pe mișcarea liberă a imaginației decît pe observarea naturii, astfel încît conținutul transpus în forme concrete al apocalipsului se restructurează în imagini ancorate nu în situații și contexte reale, ci în viziuni lăuntrice. El vede scena suspendată în aer: pe nori stranii sînt așezate sfeșnicele și se arcuiește curcubeul, cu figura Celui dintîi și Celui de pe urmă, în fața căruia îngenunche cel ce are vedenia; nu este însă viziunea acestuia, ci viziunea artistului. Transpusă în concretul și realul neerlandezilor sau în ordinea statică, terestră, a italienilor, o asemenea reprezentare n-ar avea nici putere de convingere, nici efect. Dürer nu-i estompează caracterul ireal, dimpotrivă îl accentuează. Liniile ondulate, ce se sustrag gravității, norii ușori ce se conturează aerieni pe fondul întunecat și fac să pară ușor ca fulgul tot ce poartă, caracterul indefinit al spațiului — toate acestea ne duc într-o lume ce există numai în spirit, în care domnesc alte legi decît în lumea perceptibilă prin simțuri și în care stăpînește un alt adevăr: într-o lume nu a existenței naturale, ci a celei supranaturale. Era aceasta o moștenire a concepției medievale despre lume, care s-a păstrat în arta germană mai vie și mai activă decît în alte părți. Ar fi totuși greșit dacă am voi să explicăm stilul neobișnuit al *Apocalipsului* ca o ultimă răbufnire a spiritului medieval.

Să aruncăm o privire asupra celei de-a doua imagini: Ioan primește înțelepciunea din ceruri. Vedem dedesubt un peisaj liniștit și plăcut, care 297 ne desfășoară în fața ochilor frumusețea și imen-

sitatea pămîntului şi, aproape nedorit în această atmosferă calmă, cerul deschis. Despărţită de nori ciudaţi de zona pămînteană, se înalţă acolo o construcţie uriaşă, ale cărei uşi sînt larg deschise; prin ele ies flăcări care formează un cerc în jurul unei imagini care contrastează puternic cu priveliştea reală de dedesubt: o mandorla înconjurată de coruri cereşti, vechi reprezentări şi personaje medievale, fantastice, ireale, înghesuite într-un spaţiu ideal — şi în această imagine de vis se integrează şi cel ce are vedenia, care se apropie de tronul lui Dumnezeu pentru a-şi primi însărcinarea. Cred — geneza unei asemenea imagini se desfăşoară limpede în faţa ochilor — că artistul a citit textul şi meditează asupra lui: el vede mai întîi frumuseţea lumii, a cărei soartă este acum hotărîtă, aşa cum a văzut-o adesea în cursul peregrinărilor sale cu creionul de desen în mînă; se gîndeşte apoi la forţele de care depinde soarta ei, şi în minte îi apar vechi imagini, familiare şi miraculoase totodată, ale forţelor, personajelor şi închipuirilor supranaturale, aşa cum le văzuse la biserică sau în vechi manuscrise, produse ale fanteziei şi totuşi integrate în realitatea cea mai vie. Şi astfel ambele sfere ale conştiinţei spirituale, cea întemeiată pe experienţa simţurilor şi cea care-şi are sursa în explicarea ideală a lumii şi a istoriei omenirii, se îmbină într-o unitate imaginară, în care artistul însuşi este poet şi vizionar, opunînd meditaţiilor verbale viziunile sale lăuntrice sub forma de revelaţii plastice, îmbinînd după propria lui chibzuială realul cu irealul şi determinînd el însuşi gradul de realitate al diferitelor elemente ale imaginii.

Acest subiectivism depăşeşte tot ce ţinea de evul mediu, cînd sistemul teologic de explicare a lumii opunea limite precise relaţiei spirituale personale cu lumea înconjurătoare. El se leagă însă în modul cel mai strîns de aspiraţiile neerlandeze şi italiene din secolul al XV-lea de a pune această relaţie, prin observaţie şi experienţă, pe noi baze. Deosebirea constă doar în faptul că, în vest şi în sud, se urmărea atingerea acestui 298

scop pe calea experienţei exterioare, senzoriale, prin imitarea naturii şi prin cunoaşterea legilor ce o guvernează, în Germania însă prin experienţa lăuntrică, prin îmbogăţirea vieţii şi lumii lăuntrice de idei pe calea autoformării şi elevaţiei spirituale. O evoluţie în acest sens poate fi observată în Germania de-a lungul întregului secol al XV-lea. Rolul artei era aici principial diferit de cel din vest şi din Italia. Dincolo de orice scopuri ezoterice, ea trebuia să slujească nevoii generale de înălţare sufletească, setei generale de cultură profană şi religioasă. Pentru ea, această îndatorire spirituală era mai importantă decît problemele formei. Aşa se explică faptul că, în pictarea marilor altare, progresul înregistrat a fost mai mare decît în speciile artistice născute din această nevoie de cultură şi educare, în xilogravură, gravura în aramă şi cărţile ilustrate. Pe această evoluţie, în cadrul căreia s-a produs o umanizare a artei într-o măsură nu mai mică decît în arta italiană şi neerlandeză, dar pe altă cale, se întemeiază *Apocalipsul*; cu deosebirea că în această mare operă de artă s-a întruchipat, datorită genialităţii autorului ei, ceea ce fusese pînă atunci într-o măsură mai mare sau mai mică criteriul unei producţii largi, dar mai mult sau mai puţin uniforme, tot aşa cum capodoperele shakespeariene s-au înălţat avînd la bază producţia unor autori insignifianţi.

Apocalipsul este deci prima mare operă de artă germană a epocii moderne şi în acelaşi timp o operă de artă *sui generis*, înaintea lui Luther, o predică avînd profunzimea şi elocvenţa lui Luther, în care spiritul se adresează spiritului şi care nu poate fi măsurată decît cu criteriile ce-i sînt proprii şi care sînt totodată cele ale artei germane a vremii. După ce Dürer a găsit tonul, imaginile se desfăşoară rînd pe rînd, cu un dramatism crescînd, pe care zadarnic l-am căuta în arta vremii sale; ne trec prin faţa ochilor, aşa cum le-a intuit artistul, nimicirea omenirii şi lupta cerului cu iadul. Într-un înfiorător avînt înainte 299 aleargă personificările morţii în cuadrupla lor în-

truchipare — o viziune a *fatum*-ului ce zboară fără oprire şi căruia îi cad jertfă hecatombe. Într-o altă imagine îi vedem pe cei patru îngeri ai morţii împlinindu-şi menirea; o masă amorfă, din mijlocul căreia se înalţă; patru făpturi şi totuşi un singur acord; de un dinamism al mişcării căreia arta italiană nu-i poate pune nimic alături. Nu sînt nişte făpturi ideale, aceşti mesageri ai morţii, ca în Italia, nu sînt eroi divini, ci vikingi — din care însă acel *furor* al energiilor lor vitale face un fel de zei.

Toate acestea sînt însă prea cunoscute pentru ca să ne mai oprim asupra lor; aş vrea în schimb să spun cîteva cuvinte despre întregul ansamblu şi despre implicaţiile lui. Firul naraţiei este, în textul Apocalipsului, greu de urmărit; sînt mai mult fiori intermitenţi de groază, decît o poveste care se desfăşoară cu claritate. Ideea de bază este însă limpede şi simplă: o grea încercare a omenirii, zguduită de groaznice suferinţe şi nimicirea Romei roase de vicii şi de putreziciune, cauza însăşi a nenorocirii; este un cîntec plin de ură împotriva opresorilor şi stăpînilor lumii, dar împletit cu un Aleluia pentru biruinţa finală a unicului şi adevăratului Dumnezeu.

Am putea spune că Apocalipsul sf. Ioan este o scriere tendenţioasă, tendinţa ei de bază avînd curioase contingenţe cu preocupările care-l frămîntau în anii apariţiei acestui ciclu pe Dürer, ca şi pe mulţi contemporani ai săi, în problemele religioase. Este în afară de orice îndoială că acesta a fost contextul pe care-l avea în minte Dürer cînd a început aceste ilustraţii. Ne-o arată deosebit de limpede modul în care este zugrăvită tîrfa din Babilon. Ni se povesteşte că şapte îngeri l-au dus pe cel ce avea această vedenie în pustiu pentru a i-o arăta pe tîrfa din Babilon. El a văzut-o acolo în veşminte somptuoase, călare pe o fiară cu şapte capete, ţinînd în mînă o cupă de aur plină de spurcăciunile şi de murdăriile curviei ei. Cele şapte capete ale fiarei sînt cele şapte coline — aluzie clară la Roma — şi cele zece coarne sînt regii care au stăpînit-o şi

cărora Dumnezeu le-a dat gîndul să o pustiască şi să o lase goală, să dea fiarei stăpînirea lor împărătească pentru a se împlini cuvintele lui Dumnezeu. Şi îngerii vor veni şi vor striga că Babilonul a căzut, căci tîrfa a ajuns să fie un lăcaş al diavolului; toţi împăraţii pămîntului au băut din vinul ei şi negustorii s-au îmbogăţit din risipa desfătării ei; ea trebuie de aceea nimicită pentru ca nimeni să nu mai cumpere marfa ei; negoţul pe uscat şi pe mare trebuie să înceteze, vuietul morii trebuie să se stingă şi arta şi meşteşugurile să nu mai existe pentru că pe toate le-a otrăvit; de aceea marele oraş trebuie să dispară şi să nu mai reînvie niciodată. Apare apoi Isus pe un cal alb care va spune; Eu sînt fratele vostru şi slujitor împreună cu voi. — Nu cunosc vreo altă relatare istorică în care teribilele convulsiuni prin care trecea o nouă religie să fie evocate cu atîta forţă ca în acest strigăt poetic de deznădejde. Sub influenţa interpretării bisericeşti de mai tîrziu, cunoaştem numai o latură a procesului; represiunea sălbatică exercitată de păgîni, acceptarea ei pasivă şi spiritul de jertfă al creştinilor — idealizarea firească a prăbuşirii unei lumi. Apocalipsul ne arată totuşi că această interpretare nu corespunde decît în parte situaţiei istorice reale. În ea o lume se opune altei lumi, un partid luptă împotriva altui partid, primul are toată puterea şi stăpînirea lumii, al doilea mic, dar plin de entuziasm înflăcărat şi convins că pînă la urmă ideile sale vor triumfa, este hotărît să stîrpească cultura existentă şi să răspîndească pretutindeni credinţa care-l însufleţeşte.

Aceasta este trăsătura care a avut în sufletul tînărului Dürer răsunetul cel mai puternic. Căci şi *Apocalipsul* lui era un cîntec revoluţionar, şi el era îndreptat împotriva Romei. Încă în anul 1521, Dürer scria în jurnalul său, după ce i se adusese în timpul călătoriei sale în Ţările de Jos ştirea falsă a morţii lui Luther, referindu-se în mod expres la Apocalips, cuvinte înflăcărate împotriva curiei[1], care ucide creştinismul adevărat,

îi suge sîngele şi este sursa vieţii necreştineşti. În această Romă a vremii sale se transformă în închipuirea sa tîrfa Babilonului. El o reprezintă, folosind un studiu după natură, pe care-l adusese din oraşul de pe lagună, ca pe o frumoasă veneţiană, princiară şi seducătoare, ca o apariţie de vrajă, care-l atrage la sine pe călătorul obosit, căruia-i întinde o cupă. Ea nu apare, ca în biblie, celui care are vedenia, ci unei cete de bărbaţi şi femei în costume de epocă. Numai unul dintre ei pare a o admira: un biet călugăr cu ochi căscaţi şi cu buzele ţuguiate cade în adoraţie în faţa ei. Pe feţele celorlalţi, teamă sfioasă sau opoziţie. Pajul şi femeia privesc temători în lături cu coada ochiului. Ţăranul se uită fix, sfidător şi dispreţuitor. Tîrfa îl priveşte în faţă, critic, într-o atitudine neclintită, provocatoare, cu mîinile în şolduri, pe personajul din mijloc, în care l-am putea bănui pe Dürer însuşi. Fantoma nu apare în pustiu, ci pe pămîntul patriei, pe care cresc plante familiare. Ea vine totuşi după ce a trecut un fluviu din depărtarea pe care o vedem în planul ultim — marea şi munţii şi marele Babilon, Roma, întreaga lume creştină ce se afla sub vraja tîrfei. Această vrajă va fi în curînd risipită. După un vechi tipic, Dürer reuneşte într-o singură imagine mai multe momente succesive ale naraţiei. Iată că în nori apare îngerul cu piatra de moară care o va zdrobi pe păcătoasa blestemată. Se apropie apoi un altul, care strigă cu glas tare: A căzut Babilonul cel mare şi oraşul este în flăcări. Flăcările se înalţă, ca în uriaşe explozii, pînă la cer, dar încadrată de nori învolburaţi, în faţa ochilor ni se desfăşoară o a treia viziune: oştile cereşti biruitoare — conduse de Isus, cavalerul creştin — au venit să întemeieze noul Ierusalim, înfăţişat în ultima gravură, care reprezintă concluzia paşnică a ciclului. Un înger închide şarpele cel vechi, diavolul, care a adus toată nenorocirea, în adînc iar un alt înger îi arată celui ce are toate aceste vedenii nu paradisul ceresc, ca în text, ci unul pămîntesc,

un frumos oraş german, ale cărui porţi sînt străjuite de îngerul păcii.

Apocalipsul lui Dürer nu este doar o ilustraţie, ci în aceeaşi măsură un poem de sine stătător în imagini, în care Dürer a dat expresie artistică concepţiei sale personale despre cele mai importante probleme spirituale ale vremii. În această îmbinare de realitate şi de vis, de adevăr şi de poezie, am putea vedea aproape un moment autobiografic, ca în operele poeţilor moderni. Şi lucrul acesta este ceva nou. Din tablourile artiştilor italieni şi neerlandezi contemporani cu Dürer nu poţi trage nici o concluzie privitoare la viaţa lor spirituală subiectivă; în tablourile lui Giambellino[2], Rafael, Gerard David[3] aceasta dispare aproape cu totul în faţa problemelor artistice obiective, aceleaşi pentru toţi artiştii ţării şi timpului lor. Şi mai clar se vede acest lucru în desenele lor care au fost create de asemenea aproape fără excepţie în legătură cu aceleaşi obiective situate în afara vieţii sufleteşti personale. În schimb, în desenele şi în operele de grafică create de Dürer de-a lungul întregii sale vieţi, putem observa o mulţime inepuizabilă de puncte de vedere proprii, o dezbatere neîntreruptă cu sine însuşi şi cu lumea înconjurătoare.

Această trăsătură a artei sale apare în *Apocalips* pe cît de puternic conturată, pe atît de surprinzătoare în raport cu situaţia generală de atunci a artei. Ea este o confesiune personală, al cărei conţinut depăşeşte domeniul problemelor specifice ale artei, cuprinzînd toate problemele de mare acuitate care preocupau pe toţi oamenii cu o gîndire mai profundă. Ea a apărut în anii în care Savonarola a predicat la Florenţa şi a fost ars pe rug. În Italia însă era vorba de reinstaurarea domniei bisericii, în timp ce în Germania opinia publică, educată de-a lungul unui întreg secol în spiritul unei formaţii şi simţiri religioase mai profunde, începea să mediteze asupra cauzelor mai adînci ale decăderii vieţii religioase iar în minţile conducătoare începea să ca-

pete o formă concretă problema renovării spiri-

tuale a creştinismului, considerată ca fiind cerinţa cea mai importantă a vremii. Acest lucru este valabil şi pentru Dürer, a cărui primă mare operă s-a născut din sentimentul îndatoririi faţă de această problemă principală a vieţii spirituale a oamenilor, care era mai presus de problemele speciale ale artei şi care a tranformat ciclul de imagini într-o captivantă predică. Acest programatism spiritual aminteşte de evul mediu, în timp ce caracterul personal al confesiunii anticipează ceea ce, cu cîteva decenii mai tîrziu, prin Michelangelo, a sfărîmat idealurile artistice impersonale ale Renaşterii şi, după Michelangelo, a cucerit întreaga artă europeană. *Apocalipsul* stă astfel între două lumi, pe una o încheie, pe alta o inaugurează, îmbinînd ceea ce fusese înainte de Renaştere cu ceea ce avea să-i urmeze.

Un rol remarcabil îl are *Apocalipsul* în evoluţia lui Dürer. În anii care au urmat, el a creat opere mai însemnate sau cel puţin la fel de însemnate, dar nici una care să fie străbătută în aceeaşi măsură de înflăcărarea tinerească furtunoasă pentru o anumită idee. Este în această operă o forţă tînără ce izbucneşte năvalnic. Spre textul Apocalipsului l-a atras cu siguranţă nu numai analogia situaţiei istorice, ci şi mişcarea furtunoasă a spiritului şi entuziasmul tineresc înflăcărat pentru idealuri ale viitorului. Nicăieri în arta neerlandeză, italiană sau franceză a vremii nu întîlnim un asemenea avînt tineresc. În ele evoluţia artistului este o ascensiune treptată iar operele cele mai îndrăzneţe apar nu la începutul, ci la sfîrşitul carierei artistice. Cazul lui Dürer nu este o întîmplare şi tot atît de puţin întîmplător este faptul că acest fenomen s-a repetat în arta germană şi că poeţii cei mai mari ai Germaniei şi-au început creaţia artistică cu concepţii tinereşti radicale şi pline de entuziasm pentru progres. S-ar putea deci vorbi de un tip de artist înrudit. Sursa acestei afinităţi rezidă în relaţia dintre artă şi problemele existenţei, căreia i s-a pus baza în Germania la sfîrşitul secolului al XV-lea şi la începutul secolului al XVI-lea şi care s-a păstrat apoi în Germania pînă în zilele noastre. Această relaţie se asociază cu tendinţa de a privi lumea ca o problemă a vieţii lăuntrice, arta ca un mijloc de dezbatere a problemei lui Dumnezeu şi a diavolului, a lumii de aici şi de dincolo, a propriei persoane şi a faptelor care pun în mişcare societatea, dezbatere care are la tinereţe un caracter mai furtunos decît la o vîrstă mai înaintată. Ecuaţia îşi păstrează totuşi îndreptăţirea şi mai tîrziu. Întreaga viaţă a lui Dürer a fost o luptă pentru îmbogăţirea propriei personalităţi, în slujba căreia a încercat să pună tot ce vremea sa îi oferea ca impulsuri şi trăiri spirituale: umanismul şi Reforma, concepţia italiană şi neerlandeză despre artă, teoria şi practica, frumuseţea şi diversitatea vieţii şi a naturii. Apare în felul acesta un tip de artist cu totul diferit de cel italian şi neerlandez din acea vreme, tipul unui nou idealism şi universalism al formaţiei culturale, universalism care însă nu se întemeiază, ca în cazul lui Leonardo doar pe empirismul ştiinţelor naturii, ci, ca la Goethe trei secole mai tîrziu, pe o participare inepuizabilă la toate preocupările spirituale ale oamenilor şi la tot ce putea hrăni fantezia.

NOTE

1. Administraţia catolică pontificală
2. Giovanni Bellini.
3. Vezi nota 18 la „Schongauer şi pictura neerlandeză".

CU PRIVIRE LA PREMISELE ISTORICE ALE ROMANISMULUI NEERLANDEZ*

In cristalizările sale literare, romanismul neerlandez este considerat a însemna biruința științei asupra ignoranței medievale. În ce consta această știință, ni se spune în repetate rînduri: în cunoașterea adevăratelor reguli ale artei. Nu trebuie însă să omitem faptul că această explicație provine din surse italiene și că ea a fost aplicată la procese cărora, avînd în vedere patrimoniul artistic descoperit, nu li se potrivește cu totul. De fapt este vorba de un complex de fenomene care evidențiază, în totalitatea lor, un efort de eliberare de sub normele înguste ale artei secolului al XV-lea.

Naturalismul pe care-l întemeiaseră marii pictori neerlandezi din prima jumătate a secolului al XV-lea îmbogățise într-adevăr arta cu o mulțime nebănuită de noi observații desprinse din natură, cu o înțelegere nouă a fidelității față de natură ca principiu decisiv pentru zugrăvirea lumii vizibile. El rămăsese însă, în toate cazurile în care se punea problema integrării observațiilor făcute într-o unitate artistică și spirituală superioară, închis în limitele ce fuseseră stabilite în evul mediu. Această limitare — față de evoluția ulterioară — era determinată de caracterul restrictiv al criteriilor exterioare și lăuntrice. Ar fi

* Studiul a apărut în volumul: Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Piper Verlag, München 1928.

greșit să contestăm evului mediu grandoarea concepției și să o căutăm exclusiv în Renașterea italiană. În evul mediu ea se întemeia însă pe alte raporturi cu lumea înconjurătoare decît la începutul secolului al XVI-lea.

Pentru artistul medieval, înalt era gîndul la lumea de dincolo și la tot ce se asocia cu ea, mare i se părea înțelegerea atotputerniciei lui Dumnezeu și manifestarea ei în lumea creată, în natură, în existența umană și în istoria omenirii, mare era pentru el ideea ființelor divine și a caracterului lor de-a-pururi exemplar pentru oameni, mare idealitatea neîntinată a sfinților, mare credința în miraculos, care trecea peste experiența senzorială și rațională, și mare mai ales unitatea și coeziunea concepției întemeiate pe valori spirituale absolute. Ea s-a păstrat și în perioada deplinei înfloriri a noului naturalism. A scăzut ea oare în altarul din Gent, în Madona canonicului Paele sau în portretul lui Arnolfini cu soția, cu tot conținutul lor profan? Nici un pictor creștin de pînă atunci nu a fost în stare să picteze cu atît adevăr al naturii o piesă de veșmînt, o unealtă, un măr pe pervazul ferestrei, dîra luminoasă a unei raze de soare. Dar era aceasta totul? Nu domnea oare încă, în operele de stil „arhaic", *peste* realitate, o lege mai înaltă, o prețuire a lucrurilor ancorată în respectul față de forțe supranaturale?

Pînă la un punct, tot ce pictau acești artiști era natură moartă; peisajele, în care se legau motiv cu motiv ca florile într-o vază, spațiile interioare, studiate cu dragoste pînă la ultimul firicel de praf, așa cum au pictat olandezii cu două sute de ani mai tîrziu fructe și vaze de pus pe mese, sau portrete în care procesele psihice și fizice erau reduse la minimum, în favoarea redării absolut fidele a aspectului lor obiectiv imobil. Dar obiectivitatea artiștilor mai vechi nu era cea din secolele următoare. În fața unui vechi tablou neerlandez te simți aproape de toate splendorile pictate conform adevărului, după natură, dar tot-

 odată le vezi parcă de la mare distanță, dintr-un

punct de observație înalt, care depășește, fiindule superioare, semnificația și funcția specifică firească a diferitelor elemente ce compun imaginea. Acestea par a fi înmănuncheate într-un context mai larg, metafizic, care face ca înseși imensele săli ale catedralelor să pară doar un fragment al infinitului ce nu poate fi cuprins de simțuri.

În cursul secolului al XV-lea, această unitate mai înaltă, transcendentă, a imaginii despre lume, și-a pierdut treptat forța ei vitală. Procesul a fost prea complicat, pentru a-i putea discuta cauzele în acest context. Este suficient să ne referim la urmările sale pozitive și negative. Foarte instructiv este în această privință Memling. El a moștenit marele stil dar, ținînd seama de operele lui timpurii, am putea crede că, și în cazul lui, nu a fost vorba *doar* de continuarea unei moșteniri. Dacă urmărim însă evoluția lui, descoperim curînd caracterul ei epigonic; ceea ce la început părea încă trăire lăuntrică își pierde avîntul, devine o formulă liturgică extrem de cultivată, dar nu altceva decît o formulă și în cele din urmă o pură convenție. Dar arta nu stă niciodată pe loc și, în cadrul însuși al lucrurilor perimate, încep să apară germeni noi: conținut liric subiectiv și narație plină de viață la Memling, tensiune dramatică și patos al formei la Hugo van der Goes[1], realism emoționant la Geertgen[2] și zbor puternic al fanteziei la Bosch[3], iar pretutindeni efortul de ancorare mai solidă a artei în lumea naturală de sentimente ale omului, în relațiile cu viața și cu cerințele spirituale.

Astfel stăteau lucrurile în pictura neerlandeză în momentul în care s-a petrecut în întreaga viață spirituală europeană marea răsturnare care a marcat hotarul dintre cultura medievală și cea modernă și care a deschis drumuri cu totul noi și creației artistice a unei noi generații. Cu toată diversitatea fenomenelor și mișcărilor spirituale produse de această răsturnare, le era totuși comună aspirația spre noi idealuri general valabile, care trebuiau atinse nu doar pe baza interpretării tradiționale a revelației, ci nu mai puțin cu aju- 308

torul mijloacelor și aptitudinilor datorate evoluției din evul mediu tîrziu din nord și Renașterii în sud.

Trei erau căile pe care se încerca să se ajungă la cristalizarea unor noi valori general valabile: interiorizarea, critica și contemplarea directă. Aceste trei direcții au acționat pretutindeni într-o măsură mai mare sau mai mică, dar au dus, după cum accentul s-a pus mai mult pe una sau pe alta, la rezultate diferite: la o nouă religiozitate întemeiată pe sentiment, la reforma bisericii și la noua concepție determinată de ea despre îndatoririle personale și publice, precum și la o nouă concepție despre educație bazată pe știință profană și pe cultură formală. Primul curent a fost curînd înlăturat de celelalte două, care s-au coalizat împotriva lui, și a triumfat din nou abia mai tîrziu, în cadrul unor noi condiții, în arta Contrareformei. Reforma a avut drept consecință negarea totală a concepției despre arta care-și găsise expresia în imaginea de cult și de rugăciune; Renașterea a păgînizat această concepție despre artă, laicizînd idealitatea și ordinea supramundană.

Această triplă restructurare a vieții spirituale s-a produs și s-a dezvoltat mai întîi — nu fără ca impulsuri în aceste direcții să fi existat și în alte zone — în Germania și în Italia. Țările de Jos nu au avut un rol însemnat în înfăptuirea ei. Dar această mișcare spirituală a fost preluată și aici cu toată intensitatea, receptarea ei fiind în mod esențial favorizată de noua însemnătate pe care provinciile din sud au dobîndit-o în primele decenii ale secolului al XVI-lea ca principale centre de cultură. Bruxelles a devenit centrul industrial cel mai important din vest, iar Antwerpen s-a transformat într-un oraș de importanță mondială, a cărui poziție economică putea fi comparată cu cea a Veneției. Centrele comerciale și industriale au însă întotdeauna tendința spre o anumită universalitate și astfel cercul, pînă atunci restrîns teritorial și unitar, al culturii spirituale 309 neerlandeze s-a rupt, lăsînd să pătrundă aproape

tot ce era nou în ideile şi orientările epocii. Această desfăşurare a lucrurilor are însă aici o particularitate interesantă. Punctele de vedere noi, preluate din străinătate, nu au avut cîtuşi de puţin în Ţările de Jos efectul unui program şi al unei profesiuni de credinţă ce fascinează spiritele; faţă de ele şi în legătură cu ele s-a păstrat o anumită distanţă obiectivă, lucru care se poate observa limpede în scrierile lui Erasmus din Rotterdam. Aşa se explică faptul că noile curente s-au păstrat multă vreme alături de, şi împreună cu, vechea tradiţie neerlandeză, încă viabilă, şi că, în cele din urmă, din toate laolaltă s-a născut ceva cu totul nou în arta şi cultura olandeză a secolului al XVII-lea.

Dar să revenim la punctul de plecare al acestor consideraţii. Am arătat că la sfîrşitul secolului al XV-lea şi la începutul secolului al XVI-lea pictura neerlandeză a trecut printr-o criză; pentru a o depăşi, tineri artişti au căutat o ieşire prin aspiraţia spre o nouă aprofundare idealistă a problemelor. Este momentul în care se poate observa cu claritate tripla reorientare a vieţii spirituale despre care am vorbit.

Pe de o parte se făceau eforturi pentru reînvierea vechiului mare stil, prin revenirea la compoziţii din prima jumătate a secolului al XV-lea, după modelul cărora erau concepute altele noi, în care vechile şi noile invenţii imagistice se asociau cu un conţinut şi cu un sentiment religios nou. Printre cele mai importante creaţii ale acestui curent se află cîteva opere ale lui Quentin Massys[4], ca *Plîngerea lui Christos* de la Antwerpen, care este străbătută de un patos religios asemănător celui din *Coborîrea de pe cruce* a lui Rogier[5]; şi nu este deloc o întîmplare faptul că, în acelaşi timp, dar independent de Massys, această capodoperă de simţire religioasă a picturii neerlandeze vechi a fost copiată fidel în formele şi valorile ei expresive de maestrul din Köln al altarului Sf. Bartolomeu[6], ce aparţinea aceleiaşi familii spirituale. Cu toată deosebirea dintre scopurile urmărite, acest fenomen poate fi com- 310

parat cu revenirea lui Michelangelo, la începutul carierei sale, la Giotto şi Quercia. La artişti mai puţin importanţi această orientare a dus la împrumuturi retrospective şi la o exprimare exagerată a sentimentelor şi pasiunilor, preluată şi continuată mai tîrziu în multe direcţii de manierism.

Mult mai importante au fost celelalte două curente, cel romanist şi cel ce ţinea de Reformă.

Ne-am putea întreba de ce influenţa italiană a pătruns ca un factor hotărîtor atît de tîrziu în Ţările de Jos. Răspunsul nu e greu de dat. Pînă la începutul secolului al XVI-lea arta italiană şi arta neerlandeză pot fi comparate cu două linii paralele ce nu se întîlnesc în nici un punct. Atît în Ţările de Jos cît şi în Italia artiştii se străduiau să smulgă naturii cît mai multe adevăruri pentru a spori fidelitatea imaginii faţă de natură; dar metoda studierii naturii şi scopul ei ultim erau diferite. În nord se urmărea îmbogăţirea pe toate liniile a domeniului vizualului prin studii extinse ale naturii, dar în cadrul vechii idei despre divinitate; în Italia, dimpotrivă, scopul era extinderea şi aprofundarea regulilor potrivit cărora pot fi reprezentate corpuri şi spaţii în funcţionalitatea lor naturală şi obiectivă, recognoscibilă şi verificabilă. În timp ce naturalismul nordic s-a ramificat în tot mai multe variante formale individuale, corespondentul său din Italia a ajuns la soluţii conceptuale care trebuiau să ducă în cele din urmă, o dată cu rezolvarea problemelor de bază, la paradigme şi tipuri idealiste, suprain-dividuale, şi aceasta cu atît mai mult cu cît evoluţia s-a produs în strînsă legătură cu apariţia unei culturi profane autonome, întemeiate după modelele antice, pe ştiinţa laică şi pe elemente formale. Italia s-a aflat prin aceasta în avans, întrucît în momentul în care vechile valori transcendente au început să-şi piardă forţa lor unificatoare, arta italiană era în posesia unor norme generale, care le puteau uşor înlocui pe celelalte. Preluarea acestor norme a constituit de fapt şi conţinutul cel mai important al romanizării picturii 311 neerlandeze. În desfăşurarea procesului de roma-

nizare, trei momente au căpătat o însemnătate deosebită: mai întîi tot ce poate fi considerat aparatul exterior al artei italiene: suma principiilor, regulilor şi experienţelor în reprezentarea spaţiului şi a corpurilor, perspectiva şi anatomia, motivele statice şi dinamice, desenul şi relieful plastic. Este foarte semnificativ faptul că nu s-a recurs la acest aparat pentru completarea propriilor studii mai vechi după natură ale artei neerlandeze, întrucît era considerat ca fiind în contradicţie cu ele; el a fost preluat nu pentru mai marele adevăr faţă de natură, la care în intenţie trebuia să ducă, ci ca mijloc de realizare a unei frumuseţi şi semnificaţii dincolo de imitarea individuală a naturii, ca mijloc al unei arte, care-şi propunea să-i înalţe pe oameni, prin propriile ei resurse, într-o sferă superioară de umanitate, spre o cultură şi spiritualitate superioare. Toate acestea corespundeau întru totul tendinţelor generale ale umanismului nordic care — stimulat de uriaşa sete de cultură a popoarelor cisalpine — opunea sistemului mucegăit al culturii spirituale de esenţă teologică a evului mediu tîrziu, care se concentrase în universităţi, orientarea sa spirituală întemeiată pe studii autonome filologice, istorice şi artistice, precum şi o nouă metodă de educaţie corespunzătoare acestei orientări. Întrucît în Germania problemele reformei bisericii au devenit curînd precumpănitoare, iar în Franţa Curtea continua încă să rămînă centrul aspiraţiilor literare şi artistice, Ţările de Jos au devenit teatrul cel mai important al reformelor umaniste, îndeosebi în domeniul artei.

Umaniştii din rîndurile pictorilor se asemănau în multe privinţe cu prietenii lor din domeniul poeziei, ştiinţei, retoricii şi învăţămîntului. Unii dintre ei pictează lucrări ce ilustrează posibilităţile noilor mijloace artistice, construcţii perspectivale sau nuduri, care nu urmăresc scopuri naturaliste, ca în cazul modelelor lor italiene, ci par a fi doar nişte piese de virtuozitate. La alţi maeştri caracterul didactic trece pe primul plan, ceea ce explică de ce artişti relativ insignifianţi ca Lam- 312

bert Lombard[7] au dobîndit o mare importanţă ca educatori ai unei noi generaţii. Aceştia predau nu numai elemente noi de ordin imaginativ, ci şi criterii noi, o adevărată pedagogie pentru atingerea unei noi semnificaţii artistice, ancorate însă în relaţii şi contexte nu supraterestre ci terestre, nu pur spirituale ci şi materiale. Arta neerlandeză din sud încerca totodată să prelucreze în mod independent, în opere idealizate, noile concepte elementare despre artă.

A doua treaptă a romanizării a constat în aceea că nu doar mijloace artistice izolate ale artei italiene au fost asociate în noi compoziţii, ci compoziţiile înseşi au început să se apropie de scopurile noii arte „clasice" a italienilor. În special cartoanele pentru tapiserii ale lui Rafael au avut la Bruxelles, unde au ajuns în jurul anului 1517, efectul unei revoluţii. Pentru tineri artişti de frunte ca Barend van Orley[8], ele au constituit o înaltă şcoală a marelui stil ideal. Lor li s-a datorat sensul sintetic al liniilor, echilibrul maselor, concentrarea patetică şi organizarea unitară a întregii structuri a imaginii prin prisma frumuseţii, perfecţiunii şi armoniei formale supraindividuale. Pe ele s-a întemeiat în primul rînd o nouă concepţie despre pictura istorică, care i-a deschis şi lui Dürer noi orizonturi, cum ne arată desenele pe care le-a executat în timpul sau îndată după călătoria în Italia. Pentru tinerii artişti neerlandezi ele au fost imboldul cel mai puternic de a călători în Italia, *„ad fontes"*[9], prin aceasta înţelegînd nu operele din Quattrocento, nu pe Donatello şi Mantegna, ci Stanţele şi Capela sixtină, ca şi modelele antice care le-au stat la bază în idealizarea lumii de forme ale naturii. Lor li s-a adăugat şi influenţa operelor tîrzii ale lui Leonardo, care a fost dealtfel trecătoare, exercitîndu-se mai ales asupra tablourilor religioase.

Pînă la urmă şi influenţa lui Rafael a trecut pe planul al doilea faţă de modelul fascinant pentru toţi oferit de Michelangelo. Aceasta se explica nu numai prin impresia de măiestrie neîntrecută 313 absolută, pe care operele lui Michelangelo o tre-

zeau de o parte și de alta a Alpilor, unde ele erau considerate ca punctul culminant al frumosului, ci avea și cauze mai profunde. În creațiile lui Michelangelo artiștii vedeau esența supremă, cuvîntul salvator al noii idealități către care aspirau, o artă care, ca aceea a antichității, transforma oamenii în zei, creînd făpturi și imagini în care forțele spirituale și fizice ale existenței erau personificate ca expresii ale istoriei omenirii, ca forțe supraumane, văzute *sub specie aeternitatis*. Tragica peripeție care a urmat extremei polarități păgîne opuse transcendenței creștine medievale și care a dus opera tinereții și a anilor maturității sale pe un drum greșit, pe care l-a părăsit dovedind o supraomenească măreție, această tragică peripeție era dincolo de capacitatea de înțelegere a contemporanilor săi din nord, fascinați de marele său imn închinat omului, transformat iarăși în erou. Nu era vorba doar de figuri izolate, imitate de aceștia la nesfîrșit, pentru că păreau a conține în forma cea mai înaltă ceea ce se cerea de la artă: o normă față de care imitarea nemijlocită a naturii se dovedea doar un element accesoriu. Mult mai important era panteismul artistic, în care s-a transformat în nord influența lui Michelangelo. Nu numai oamenii au devenit zei, ci și lucrurile toate au fost ridicate la aceeași potență, căpătînd o valoare autonomă nouă, ca expresie a forțelor modelatoare ce stau la baza oricărei forme materiale, valoare care înlocuia vechea semnificație menită să ilustreze complexele aspecte ale revelației. Limitele dintre realitate și idealitate, dintre Dumnezeu și natură, dintre cer și pămînt, dintre esență și atribut s-au șters, făcînd loc unei înțelegeri și unui sens nou care nu-și au sursa dincolo de realitate, ci pot fi legate prin creația artistică cu întreaga lume vizibilă. Păstori sau mercenari se transformă în făpturi eroice, oamenii în zei și orice element arhitectonic pictat depășește scara umană, sub dimensiunile căreia se aflase în cursul evului mediu. Artistul este un atotputernic pantocrator, el creează tensiunile dintre forțe și proporții, voința și simțirea lui iau lo-

cul ordinii transcendente și empirice și desființează prin însuși acest fapt sistemul existent al unității imaginii și al subordonării elementelor ei. Numai un spirit ca acela al lui Michelangelo putea face încercarea temerară de a crea o imagine unitară, obiectivă, a lumii, corespunzătoare acestei dinamici ridicate la valențe eroice, supraumane potențate. La imitatorii ei nordici, ea s-a dezintegrat în elementele ei componente, în diferite figuri, teme și domenii, selecția și talentul subiectiv înlocuind vechile norme medievale obligatorii și general valabile.

O dată mai mult, ca la începutul secolului al XV-lea, a reapărut în fața picturii nordice întreaga varietate a fenomenelor concrete și chiar dacă această redescoperire a lumii s-a produs treptat, pe baza experienței mai vechi, o despărțea de aceasta din urmă o concepție nouă despre artă. Natura și viața omului nu mai sînt ca pînă acum doar o plăcere pentru ochi, un microcosm ce putea fi legat de străvechi reprezentări religioase și era ca atare o sursă de adevăr și învățăminte; ele sînt, în toate aspectele lor, manifestări autonome ale macrocosmosului, în care imaginația creatoare se poate cufunda pentru a ajunge, pe această cale, la o concepție ideală despre lume și la o înălțare spirituală independentă de sentimente religioase și de revelația divină. O pictură peisagistică și de moravuri autonomă nu s-ar fi putut dezvolta niciodată, cu toate multiplele impulsuri în aceste direcții, din naturalismul medieval; numai un nou idealism laic, universal, putea rupe lanțurile care o legau de pictura veche de tendință supramundană și care împiedicaseră impulsurile existente să ia o dezvoltare de sine stătătoare.

Cine face efortul de a căuta cauzele spirituale cele mai adînci ale fenomenelor istorice, va constata nu o dată cu uimire că fenomenele vieții spirituale cele mai îndepărtate și mai total diferite unele de altele se întîlnesc la un moment dat în vederea unui anumit scop, ca și cum ar fi că-

 lăuzite de un destin metafizic, inaccesibil spiritu-

lui uman. La evoluția înfățișată mai sus au dus nu numai romanismul și cultul lui Michelangelo, ci și cel de-al treilea curent spiritual al vremii, Reforma. Influența ei asupra artei neerlandeze a fost pînă acum puțin studiată, considerîndu-se îndeobște suficiente aluziile la cele două momente iconoclastice din anii 1566 și 1572. Pentru a înțelege că aceste explozii nu au fost evenimente ce au decurs doar din doctrina calvină, ci în primul rînd cristalizarea populară a unui lung proces, mai vechi decît această doctrină, privitor la poziția generală a artei bisericești — care nu reprezenta formularea corespunzătoare a unui sentiment deja dominant, — este de ajuns să aruncăm o privire asupra transformărilor suferite de pictura neerlandeză de cult în prima jumătate a secolului al XVI-lea.

Trebuie să ne îndreptăm în primul rînd spre Olanda, unde această evoluție a început mai devreme și cu mai mare intensitate decît în sudul Țărilor de Jos. Într-o vreme în care tabloul de cult era în Italia la mare trecere și în care au apărut *Madona sixtină* a lui Rafael, *Noaptea sfîntă* a lui Correggio și *Assunta*[10] lui Tițian, pictorii olandezi încep să renunțe tot mai mult la realizarea unor imagini la baza cărora sta vechea idee antică păgînă a adorației personale. Fenomenul a început dealtfel mai de mult. Încă la Bosch imaginile de cult trec cu totul pe planul al doilea, cedînd locul parabolelor, alegoriilor sau narațiilor fantastice. Se adaugă la aceasta, în special în grafică, la fel ca în Germania, plăcerea pentru anecdotă și narație. Sînt preferate temele biblice, care nu urmăreau să trezească sentimente de evlavie, ci se limitau să povestească în imagini preistoria și istoria străveche a creștinătății. Tot mai frecvente sînt și temele profane, preluate din legendele antice ca și temele de gen, la Lucas van Leyden[11], de pildă, sau la monogramistul din Braunschweig[12]. Este adevărat că acest proces a fost în multe privințe întrerupt în cursul primului val al romanismului de imitarea tablourilor de cult

care-i erau caracteristice. El a căpătat cu toate acestea o importanță tot mai mare și a început să pătrundă și în Belgia. Printre efectele lui cele mai remarcabile se numără și subordonarea totală a evenimentelor biblice concepției tabloului de gen, ca la monogramistul din Braunschweig sau la Patinir[13], ceea ce este exact opus oricărei izolări idolatre a personajelor sfinte.

Aceste fire istorice se leagă în chip izbitor de acea trăsătură caracteristică a artei olandeze, pe care Riegl a definit-o ca fiind preferința pentru o unitate exterioară, pornind de la privitor, și implicit aversiunea apriorică față de unitatea internă, independentă de privitor — un mod de reprezentare antic, de cult. S-ar putea crede că emanciparea de tabloul de cult s-ar fi produs în Olanda și fără doctrina calvinistă. Explicația trebuie neîndoielnic căutată în faptul că atît doctrina lui Calvin cît și evoluția artistică se întemeiau pe elemente cu mult anterioare, anticlasice, ale culturii spirituale occidentale, care au devenit pe plan național sursa unei noi atitudini față de arta bisericească, iar pe de altă parte au dus, în cadrul unei mișcări religioase generale, la ruptura cu catolicismul de la Roma.

Reforma a găsit astfel în Olanda un teren favorabil, a găsit acolo o artă care-i ieșea în întîmpinare și care s-a situat curînd la polul opus celei catolice. Ca și în înțelegerea îndatoririlor sociale, în noua concepție despre ce înseamnă o viață dreaptă, și în artă privirea s-a îndreptat spre existența pămîntească. Era altceva decît ce se întîmplase în perioada gotică: nu mai era poziția înaltă a gîndului la lumea de apoi, ci punctul de vedere al celui ce se află în mijlocul vieții și al naturii, iar arta nu mai era privită ca un mijloc de educare întru cele divine, ci în chip altruist, ca mijloc de a fi pe placul oamenilor, de a le oferi un divertisment, de a-i învăța prin imagini desprinse din viață și de a sluji astfel societății.

Catedralele gotice, expresie supremă a unității situate deasupra vieții, caracteristice artei medievale, operă comună a colectivității creștine de-a

lungul multor generații, și-au pierdut sensul și arta a devenit tot mai mult, ca întreaga cultură nouă, o chestiune personală și profană chiar în tablourile religioase. Părăsind centrele ei bisericești de odinioară, ea a pătruns în sediile diferitelor asociații și în casele burghezilor iar noua concepție medievală unitară despre lume s-a ramificat și diversificat și în domeniile conexe ale invenției plastice, în variate imagini ale naturii, ale trecutului, ale vieții sociale.

NOTE

1. Vezi nota 20 la „Schongauer și pictura neerlandeză."
2. Vezi nota 18 la „Schongauer și pictura neerlandeză".
3. Hieronymus van Aken numit Bosch (După Hertogenbosch, orașul său natal). Data nașterii n-a putut fi stabilită. A murit în anul 1516.
4. Quentin (Quinten) Massys (Metsys-Matsys) (1466—1530); „*Plîngerea lui Hristos*" este compoziția centrală a altarului Sf. Ioan din Antwerpen (Anvers); se află în prezent la Muzeul din Antwerpen și a fost realizată în 1511.
5. Vezi nota 8 la „Schongauer și pictura neerlandeză".
6. Maestrul sf. Bartolomeu, după opera sa din München, sau, cum îl numesc Woltmann și Woermann, „Maestrul altarului sf. Toma", după opera sa din Köln (c. 1470—1515), și-a desfășurat activitatea mai ales la Köln.
7. Vezi nota 16 la „Schongauer și pictura neerlandeză".
8. Barend van Orley (după 1492—1542), pictor din Bruxelles, probabil elev al lui Rafael, unul din reprezentanții de seamă ai romanismului neerlandez.
9. „la izvoare".
10. Înălțarea la cer a Sfintei Fecioare.
11. Lucas van Leyden (1494—1533).
12. Numit așa după monograma operei sale semipeisagistice „*Hrănirea celor cinci mii*" din Braunschweig; considerat, pentru tablourile sale de moravuri, ca fiind unul din înaintașii lui Pieter Bruegel cel Bătrîn.
13. Joachim Patinir (mort în 1524), maestru în 1515 în Antwerpen, format în preajma lui Bouts, David și Massys, a fost considerat încă de Dürer ca pictor peisagist propriu-zis.

MICHELANGELO*

Cel mai mare artist de la sfîrșitul secolului al XV-lea, cel care sintetiza toate aspirațiile spre progres ale întregului secol, un geniu, a cărui artă a depășit cu mult epoca și a deschis căi ce vor fi reluate abia după multe generații, a fost Leonardo. Opera lui artistică a ajuns la deplina maturitate relativ tîrziu și departe de patria sa, la Milano, în ultimii ani ai secolului. Cînd a trebuit să părăsească Milanul, Leonardo s-a întors la Florența, convins desigur că va avea acolo un rol conducător. Dar n-a rămas multă vreme acolo; dezamăgit, și-a părăsit pentru a doua oară patria, căci și-a dat seama că arta sa trebuie să cedeze locul unei arte noi, că renumele său pălea în fața celui al unui alt maestru. În întrecerea cu Michelangelo, Leonardo a pierdut — nu pentru că era mai prejos de el în mod absolut, *sub specie aeterni*, ci pentru că arta lui Michelangelo întruchipa o epocă nouă, o orientare spirituală cu totul nouă, urmărea alte țeluri artistice, decît cele de care era legată arta lui Leonardo.

Ce înseamnă aceasta, aș vrea să arăt referindu-mă la operele de tinerețe ale lui Michelangelo. Dar nu vreau să încep cu primele sale lucrări, ci cu opera care încheie evoluția din epoca tinereții

* Studiul a apărut în volumul: Max Dvořák, *Geschichte der Italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, 2. Bd. Piper Verlag, München 1929.

sale şi care l-a ridicat la cel mai înalt rang printre artiştii vremii: statuia lui David. Este de remarcat că Michelangelo şi-a cîştigat renumele, ca şi Donatello, printr-o operă creată pentru muzeul domului din Florenţa. Cei ce dirijau construcţia domului i-au comandat în anul 1463 unui sculptor mediocru, Agostino di Duccio, o mare statuie a lui David pentru catedrală. O asemenea lucrare îl depăşea însă pe Duccio; acesta a tăiat prost blocul de marmură, care după aceea a zăcut nefolosit în curtea şantierului, pînă cînd în anul 1501, s-a hotărît ca el să fie din nou ridicat şi refolosit — chiar dacă acum pentru un scop diferit de cel iniţial. Sarcina aceasta a fost preluată de Michelangelo, iar, în anul 1504, cînd sculptura a fost terminată, un consiliu a decis ca ea să fie înălţată în faţa palatului Signoriei, ca simbol al oraşului şi ca mărturie a voinţei locuitorilor săi de a-l apăra împotriva oricăror duşmani. Dezvelirea statuii a fost un mare eveniment: părerea tuturor era că ea întrece toate sculpturile antichităţii.

Uimirea provocată de realizarea lui Michelangelo ne-ar putea mira, dacă ne gîndim că acelaşi subiect a fost interpretat înainte de el cu mare măiestrie de cei mai de seamă sculptori florentini, Donatello şi Verrocchio. Dar tocmai comparaţia cu operele acestora ne poate arăta cît de nouă era interpretarea lui Michelangelo, resimţită ca atare mai puternic de contemporanii lui decît de noi, care distingem, datorită distanţei istorice, cu mai puţină acuitate diferenţele dintre aceste opere. Oricît a fost de influenţat de arta clasică, *David* al lui Donatello era totuşi o expresie a concepţiei creştine şi biblice: un băiat, care a învins în chip miraculos un uriaş, fiindcă aşa a vrut Dumnezeu. Tînărul ţăran, pe care ni-l înfăţişează Donatello, este deplin dezvoltat, dar are forme moalatice şi copilăreşti şi mintea unui copil care, rîzînd încurcat în faţa mulţimii care-l aclamă, pare a nu înţelege cum s-a întîmplat totul. *David*-ul lui Verrocchio este un tînăr nobil, prinţ înnăscut, rasat şi delicat, cu membre subţiratice, care pun

fapta sa într-o lumină miraculoasă, de basm. *David*-ul lui Michelangelo este un erou, ceea ce e băieţesc a căpătat la el forme eroice. Nimeni nu se poate îndoi de faptul că acest erou al Vechiului Testament era în stare, ca Achile sau Hercule, să săvîrşească fapta pe care a săvîrşit-o, cu propriile sale forţe, fără ajutorul altcuiva. Numai coapsele zvelte ale acestei făpturi înalte îi sugerează tinereţea; muşchii, mîinile şi picioarele sînt ale unui om, ale unui erou, care este capabil să primească lupta cu un uriaş. Au existat critici cărora această discrepanţă li s-a părut monstruoasă. Schimbarea de concepţie îşi găseşte expresia nu numai în formele trupului, ci şi în comportarea eroului. Nu mai avem în faţă un băiat, care săvîrşeşte cu îndrăzneală, în mod nesperat, o faptă de seamă, ci un luptător conştient de misiunea lui, care se uită la duşmanul său cu o privire pătrunzătoare şi expertă şi care, convins că este cel mai puternic, ar sta la fel de netemător în faţa oricărui alt duşman.

Nu mai mică, în interpretarea subiectului biblic, este deosebirea în maniera de execuţie artistică. Figura umană nudă a fost de-a lungul întregului secol al XV-lea elementul central al studiului după natură şi criteriul nivelului atins în reprezentarea ordinii din natură şi în redarea observaţiilor cu caracter naturalist. Dacă *David*-ul lui Donatello a fost un model de stăpînire artistică a legilor naturale ale organismului uman, dacă *David*-ul lui Verrocchio a fost o capodoperă de reprezentare naturalistă, capabilă să individualizeze fenomenul pînă la a-i da caracterul unui portret, statuia lui Michelangelo urmăreşte să-şi realizeze efectul artistic pe alte căi. Retrăiesc în ea, concentrate, duse mai departe şi sporite, toate cuceririle quattrocentiste în domeniul stăpînirii nudului, am putea chiar vedea atins în ea punctul lor culminant, dacă urmărim superioritatea cu care sînt realizate structura şi articulaţiile corpului, cunoaşterea plenară, perfect asimilată, a formelor, măiestria superioară, neîntîlnită pînă atunci,

 cu care autorul reuşeşte să uimească privitorul. Cum

s-a observat adesea, există în această operă, față de caracterul ideal general și față de evoluția ulterioară a lui Michelangelo, aproape prea mult realism. Decisiv este însă caracterul ideal de ansamblu. Statuia este departe de a însuma doar studii după natură, dimpotrivă, este îndoielnic că la realizarea ei au jucat un rol esențial intense studii *ad hoc*, cum se întîmpla în genere la precursorii lui Michelangelo. Este mai presus de orice îndoială că orientarea acestor studii a fost alta. Scopul urmărit nu este redarea unicității, a unor trăsături de natură portretistică. Nimănui nu-i poate trece prin gînd că în acest băiat de proporții uriașe este reprezentat un model anumit — însăși eterogenitatea complexelor de forme exclude această eventuală presupunere —, ceea ce s-a urmărit fiind o generalitate ideală, care l-a călăuzit pe Michelangelo de la început și în care a integrat, prelucrîndu-le, toate cunoștințele sale despre natură.

Michelangelo nu a fost cel dintîi care s-a situat într-o asemenea opoziție cu naturalismul secolului al XV-lea. Trăsături asemănătoare putem observa la o serie de artiști: la Perugino[1], la Fra Bartolommeo[2], la Leonardo, iar în vremea în care a fost realizată statuia lui Michelangelo, la Florența lucra și Rafael. Acești artiști au opus artei generației care-i precedase și care se epuizase în studiul după natură, artă pe care o considerau superficială și nesatisfăcătoare, aspirația spre idealizare și spre adîncire psihologică sau au urmărit o normă estetică, în compoziții concentrate, în desăvîrșirea clasică și în armonia formelor și a relațiilor dintre ele. De aici a pornit cu siguranță și Michelangelo; dar el a dat acestei aspirații spre un stil ideal un conținut nou. De o aspirație spre frumusețea formelor nu prea se poate vorbi la el: după cum se știe, Wölfflin a subliniat urîțenia evidentă a statuii[3]. Nu se poate de asemenea observa nici o armonie a proporțiilor. Elementul cel mai important este aici ceea ce iese din sfera obișnuitului, corespunzînd, dincolo de rațiune, unei anumite idei: ideea unui tînăr erou. Pentru spi- 322

ritele de seamă, naturalismul murise; dar în timp ce generația mai veche vroia să-l depășească pe calea unei norme raționale sau a unor noi cunoștințe empirice, Michelangelo a mers mai departe, ridicînd, peste factorul rațional, ideea artistică și forma artistică la rangul de măsură a tuturor lucrurilor. Aceasta l-a dus pe de o parte la gotic, la Giotto, după operele căruia făcuse în tinerețea sa multe desene, și la Quercia[4], ultimul mare artist gotic al Italiei, pe de altă parte însă la antichitate. Antichitatea era pentru Michelangelo nu numai o sursă de adevăr și legitate naturală, cum fusese și pentru cei ce-l precedaseră, ci exemplul unei artisticități absolute, care crease făpturi și imagini plastice ideale ce nu se păstrau în limitele datelor naturii, ci le transgresau, dar nu în chip transcendent, ca în arta medievală, ci prin ridicarea la un grad artistic mai înalt a realului, prin reprezentări care idealizează și potențează natura însăși, o divinizează trecînd peste criteriile normale.

Michelangelo a fost astfel primul dintre artiștii epocii moderne care a simțit opoziția principială existentă între antichitate și arta vremii sale și care, îndepărtîndu-se de aceasta din urmă, s-a apropiat de antichitate nu ca predecesorii săi, pentru unele merite formale ale acesteia, ci prin întreaga lui concepție despre artă și despre relațiile ei cu datele realului și cu lumea de idei a creștinismului. Această înțelegere a lucrurilor, inițiată la Florența prin studii în colecția Medicișilor, s-a maturizat probabil la Roma. Aici Michelangelo a creat, pe lîngă o *Pietà* comandată de biserică, care corespunde încă în esență mai vechiului stil ideal și este una din creațiile cele mai desăvîrșite în acest stil, și un *Bacchus*, prima sculptură de concepție păgînă de la antichitate încoace. În el a îmbinat naturalismul exterior al vremii sale cu elementul dionisiac al antichității, cu un conținut deci opus la maximum celui creștin. Această întruchipare a unui grăsan desfrînat ce se clatină de beție exclude orice raport spi- 323 ritual cu privitorul și cu sistemul de idei creș-

tine. Elementul dionisiac reprezintă conținutul exclusiv al concepției statuare și, întruchipat monumental în făptura unei divinități eline, este opus concepției creștine despre lume, constituind o blasfemie, nu fără analogie în epoca papilor umaniști.

Este de presupus că *Dioscurii* de la Monte Cavallo[5] au fost opera care l-a dus pe Michelangelo — dincolo de lucrările sale timpurii de care am vorbit — la statuia lui *David*. Ei i-au putut revela artistului idealul eroicului, i-au putut insufla ideea de a reprezenta forța tinerească înălțată la un nivel supraomenesc. Nouă este și aplicarea unei concepții păgîne la un subiect biblic pe care-l păgînizează prin însuși faptul că înlocuiește cauzalitatea metafizică prin ideea eroismului și că la baza plasticii pune idealul său artistic, dumnezeul său artistic, deviza *sic volo sic jubeo*[6]. Potrivit acestei idei, elementele de ordin material sînt accentuate, ca și la creațiile antice similare, prin structura herculeană a corpului, prin oase și mușchi puternici, prin proporții supraumane. Firește, Michelangelo se apropie prin aceasta nu de creațiile lui Praxiteles, ci de cele postlysippice. El dă totodată o intensitate sporită și elementului spiritual, depășind astfel antichitatea, cînd mișcarea psihică corespundea întotdeauna celei fizice. La Michelangelo ele sînt în contrast una cu alta. Sigur de sine tînărul erou stă, ca și Sf. Gheorghe al lui Donatello, într-o atitudine aparent foarte liniștită. Capul e întors într-o parte și privirea e îndreptată asupra dușmanului. Cu mîna stîngă ține piatra praștiei, cu dreapta mînerul acesteia. În clipa următoare stînga va da drumul praștiei și mîna dreaptă o va pregăti pentru aruncare. Este deci momentul dintre gînd și faptă, clipa încordării maxime, care se exprimă și în trăsăturile feței, în ochii pătrunzători, în încruntarea frunții, în tresărirea disprețuitoare a colțului gurii, care trădează toate hotărîrea înverșunată de a ucide. În acest contrast dintre atitudinea liniștită a corpului și pasiunea ce-l animă rezidă patosul excepțional al sculpturii. Necunoscut în antichitate, acest patos justifică pă-

rerea florentinilor că Michelangelo i-a întrecut pe antici.

Opera lui se caracterizează așadar prin două trăsături: o tendință idealistă, dar care, pentru a-și atinge scopul, nu se supune unei legități obiective naturale, ci, urmărind intensificarea efectului de ansamblu, dă la o parte în chip suveran orice constrîngere. Orientarea adoptată de Michelangelo ar putea fi de aceea denumită *idealism individualist*. Trăsătura esențialmente idealistă caracterizează indubitabil întreaga artă și cultură creștină; în evul mediu însă individualismul era mai mult pasiv decît activ, opera de artă se adresează fiecăruia, cerîndu-i participare spirituală subiectivă, reculegere și o anumită orientare spirituală. Începînd din secolul al XIII-lea, acest individualism creștin s-a impregnat într-o măsură mereu crescîndă cu un conținut de observații obiective; acest conținut se îmbogățește din generație în generație și se transformă tot mai mult într-o normă obiectivă, iar arta ajunge să se apropie cu totul de idealul antic al unei frumuseți și perfecțiuni obiective, independente de viața sufletească subiectivă a artistului și a privitorului. Michelangelo nu a urmat această direcție. El se întoarce la individualism, dar nu la individualismul pasiv al evului mediu, pentru care arta era expresia unei forțe superioare situate deasupra oamenilor și naturii; el însuși, artistul, spiritul creator, stă, ajungînd să o stăpînească, deasupra naturii și el este cel ce hotărăște legile creației artistice. În artă Michelangelo a fost primul care a pornit pe această cale, dar nu e greu să fie detectate tendințe similare și în alte domenii ale vieții spirituale. Ele se manifestă poate cu maximă claritate în concepția despre politică ce-și găsește expresia cea mai pregnantă în operele lui Macchiavelli: politica este, după el, o operă de artă, ale cărei elemente constitutive sînt cunoașterea profundă a oamenilor și a stărilor de lucruri, de care stăpînitorul se servește, nu pentru a se lăsa călăuzit de interese obiective, corelate cu teorii etice, ci pentru a-i conduce pe oameni potrivit dorințelor și intere-

selor sale proprii. Un nou tip de conducător începe să se afirme pretutindeni; apar oameni care nu ţin seama de vechile tradiţii, le opun propria lor intuiţie şi înţelegere a situaţiilor şi rup lanţurile cu care sistemul complicat al relativismului medieval, potrivit căruia toate valorile acestei lumi sînt doar o treaptă spre cele de dincolo de lume, încătuşase capacitatea de dezvoltare deplină a forţelor creatoare ale omului. Pe tărîmul artei aceasta înseamnă că, în loc să fie pusă pe plan de egalitate cu ştiinţa empirică, la care recursese secolul al XV-lea pentru a obţine pentru artă, în cadrul concepţiei creştine despre lume, statutul unei activităţi autonome, arta a fost înălţată la rangul de creativitate pură. Pentru Michelangelo, arta era nu o profesie, ci o activitate spirituală liberă; el a rămas pînă la urmă nobilul înnăscut care lucra pe tărîmul artei dintr-o necesitate lăuntrică, pentru că dorea acest lucru.

Acest nou tip de artist era, din capul locului, total opus celui vechi. Acesta trebuie să fi fost motivul propriu-zis, inconştient, al aversiunii şi disprețului, ajuns pînă la injurii publice, arătat de Michelangelo faţă de Leonardo. Această dispută trebuia să se desfăşoare şi pe plan artistic, într-o competiţie publică de tip autentic florentin. Două imagini de bătălii, care urmau să împodobească sala marelui Consiliu, i-au fost obiectul. Tabloul lui Leonardo a fost început în anul 1503, cartonul lui Michelangelo ceva mai tîrziu. Putem reconstitui ambele opere: creaţia lui Leonardo pe baza schiţelor pregătitoare, cartonul lui Michelangelo după o copie din secolul al XVI-lea, după proiecte şi reveniri grafice asupra unor personaje. Comparaţia dintre cele două opere este instructivă în gradul cel mai înalt. *Bătălia de la Anghiari* a lui Leonardo reprezenta o luptă de cavaleri, o scenă dramatică în care înflăcărarea luptei pentru drapel atinge punctul ei culminant; o imagine a furiei războiului, pe care italienii, care cunoscuseră pînă atunci doar inofensivele lupte de operetă ale condottierilor, au putut să o vadă cu propriii lor ochi cu prilejul invaziei francezilor. Ma-

rele naturalist care era Leonardo a înfăţişat scena cu un realism extrem. Niciînd nu fuseseră astfel descrise învălmăşeala sălbatică a luptei, ororile ei, furia luptătorilor, lupta cu moartea a celor căzuţi, norii de praf şi de fum ce învăluiau totul. Şi toate acestea cuprindeau o mulţime cu totul neobişnuită de observaţii din natură, grupate într-o uriaşă compoziţie unitară, într-un spaţiu închis, cubic: varietatea studiilor după natură, unificată, cum a spus Dante odată, prin disciplina artei, într-o structură artistică obiectivă. Cartonul lui Michelangelo, înfăţişînd lupta de la Cascina, era, în toate privinţele, opusul operei lui Leonardo — ai crede că Michelangelo a vrut să-şi bată joc de rivalul său. Nu mai este vorba de un moment dramatic important şi semnificativ, ci de o scenă banală, care semăna doar vag cu o luptă. Unui grup de soldaţi ce se scaldă i se anunţă brusc apropierea duşmanului. Soldaţii se îmbracă în mare grabă şi se pregătesc de luptă; aşadar motivul unei scene de gen, de tipul celor care ar fi interesat pe un neerlandez, dar la care nu ne-am fi gîndit în Italia şi încă mai puţin la Michelangelo. Dar acest caracter al evenimentului nu joacă la el nici un rol şi, dacă a ales tocmai o astfel de scenă, a făcut-o pentru că, în mod paradoxal, a vrut să demonstreze că faptul concret este indiferent în raport cu ceea ce-l preocupa din punct de vedere artistic. Şi indiferent îi era nu numai faptul concret, ci rostul însuşi al imaginii; e un foarte ciudat mod de a glorifica un moment de seamă din istoria oraşului, glorificare care constituia conţinutul însuşi al comenzii. Ai zice că Michelangelo a vrut să-şi bată joc de această intenţie a oraşului de glorificare a trecutului. De fapt nici vorbă nu era de aşa ceva şi florentinii au înţeles bine cum stăteau lucrurile: opera în sine este un monument, datorită conţinutului ei *artistic*, şi din acest punct de vedere este cu totul indiferent ce reprezintă. Este aceeaşi concepţie, pe baza căreia Michelangelo a creat mai tîrziu în noua sacristie, portretele Medicişilor, fără să-l preocupe cîtuşi de puţin asemănarea lor cu modelele. Încă mai ciu-

dat ni s-ar putea părea faptul că Michelangelo a renunţat la toate titlurile de glorie achiziţionate în domeniul compoziţiei de arta italiană a vremii sale. Peisajul, de la Masaccio încoace tot mai bogat şi mai naturalist, nu are aici nici un rol; el este doar foarte vag indicat, nu ca o scenă spaţială de vastă întindere; nu există perspectivă, vegetaţie nici măcar atîta cît considerase necesar mai de mult Giotto. Pentru Michelangelo toate acestea erau copilării, pe care le-a evitat pînă la limita incredibilului, tot aşa cum, bineînţeles, a evitat orice element emoţional concret sau interesant din punct de vedere patriotic. În ceea ce priveşte efectul coloristic, e greu să facem vreo deducţie pe baza schiţelor şi còpiilor ce ni s-au păstrat; dar însuşi faptul că, după ce a terminat cartonul, artistul nu s-a mai gîndit la transpunerea lui pe perete, demonstrează, ca de altfel toate tablourile sale de mai tîrziu, că nu i se atribuia culorii nici o însemnătate, că ea trebuia menţinută în limite care să nu afecteze efectul precumpănitor plastic, astfel încît cartonul realizat în alb-negru era în esenţă opera finită. O abstracţie deci faţă de natură!

Cu toată această folosire restrînsă a tot ceea ce era considerat pînă atunci a fi meritul picturii, succesul acestei opere a fost fără egal. Artiştii au fost electrizaţi; parcă li s-ar fi revelat ceva cu totul nou, relatează contemporanii lor. Cum se explică acest lucru? Îl vom înţelege dacă ne vom referi la inovaţiile pozitive aduse de această compoziţie. Conţinutul ei aproape exclusiv îl constituie reprezentarea trupurilor nude, o veche temă florentină. Nou nu este nici numărul mare de personaje grupate în această compoziţie; şi Antonio Pollaiuolo[7] şi Luca Signorelli[8] au făcut încercări asemănătoare în repetate rînduri. Dar însăşi comparaţia cu lucrări similare ale acestora ne arată ce este nou în opera lui Michelangelo. Încă la Signorelli, un artist contemporan de seamă, nu era vorba decît de o însumare de studii după model, de un repertoriu de motive statice şi dinamice foarte limitat, cum nici nu se putea altfel în

cazul studiului după model. Cartonul lui Michelangelo dovedeşte în schimb o forţă de creaţie nelimitată, care, prin bogăţia de motive statice şi dinamice, lasă cu mult în urmă nu numai întreaga artă italiană, ci şi arta antică. Aceasta datorită faptului că stăpînirea perfectă a anatomiei a transformat redarea trupurilor nude într-un mijloc liber de exprimare a forţei de creaţie artistică. La aceasta se adaugă potenţarea efectului plastic, mai puţin vizibil în copia păstrată, care este doar o umbră a originalului, dar a cărui forţă a fost în repetate rînduri relevată de contemporanii care au putut vedea originalul. Ne putem astfel imagina că această nemaipomenită intensitate a sugestiei artistice a fost pentru contemporanii lui Michelangelo o adevărată revelaţie. Dar nu este vorba doar de atîta! Acest uluitor Olimp de noi făpturi ideale însemna mai mult decît revelaţia unei noi capacităţi artistice. Priviţi numai ciudata compoziţie! S-a atras atenţia asupra faptului că primele trei şiruri se constituie în trei grupe piramidale — un procedeu obişnuit în acea vreme. Dar împărţirea în trei grupe este totuşi ciudată întrucît contrazice sensul iniţial al unei astfel de norme compoziţionale care ar trebui de fapt să asigure unitatea compoziţională şi concentrarea imaginii. Aici însă grupurile piramidale sînt doar elemente subordonate, numai accente în întregul conglomerat de personaje, care, în totalitatea lor, se sustrag oricărei norme compoziţionale. Nu există nici un punct spiritual sau formal în care să se concentreze elementele compoziţiei, toate personajele au aceeaşi forţă a atitudinii momentane, provocate de alarma dată, adică de o cauză exterioară. Un vălmăşag sălbatic, în care nu mai domneşte nici o regulă obiectivă, forţe dezlănţuite, care nu se pot însă desfăşura fără nici o îngrădire, pentru că voinţa artistului creează prin cadrul exterior asemănător unei lunete un moment static. Ele par a fi închise într-un bloc, în limitele căruia îşi pot da frîu liber, dar din care nu pot ieşi; artistul înfrî-

 nează forţele plastice şi tectonice nu cu ajutorul

vreunei legi apriorice, ci prin concepţia sa artistică proprie, printr-un act de voinţă.

Din vremea lui Brunelleschi regula artistică era, alături de fidelitatea ştiinţifică faţă de natură, sensul înalt urmărit de arta italiană. Michelangelo le-a depăşit dintr-o dată pe amîndouă. El a readus astfel arta italiană pe căi pe care ea mersese mai înainte, dar de la care fusese treptat abătută. Încă în operele lui Giotto artei religioase medievale i-a fost opusă o artă care — mai întîi pe plan formal — îşi afirma dreptul de a merge pe drumul ei propriu. Treptat însă a pus stăpînire pe ea empirismul ştiinţific, ale cărui lanţuri le sfărîma acum Michelangelo pentru a reda artei deplina ei libertate şi autonomie. Şi aceasta nu numai în ce priveşte aspectele ei formale; s-a modificat întregul concept al artisticului; arta şi-a dobîndit un conţinut şi un scop cu totul autonom, independente de alte criterii de valoare.

Evoluţia lui Michelangelo nu a fost, ca aceea a artiştilor din secolul al XV-lea, o înaintare treptată, continuă, pe un drum dat. Tot aşa cum în atelierul său avea în permanenţă în lucru opere care-l preocupau simultan decenii de-a rîndul, şi travaliul său interior a fost complicat şi simultan disponibil pentru posibilităţi diferite. Dincolo de toate luptele lui sufleteşti, de toate aparentele lui inconsecvenţe, evoluţia lui s-a întemeiat pe o necesitate şi o logică interioară, ale cărei rezultate apar în marile sale opere ca mărturii zguduitoare ale unei vieţi de artist de o profunzime necunoscută pînă la el. Oricît de imensă a fost influenţa cartonului cu bătălia de la Cascina, pentru Michelangelo ea a fost doar un preludiu, căruia aveau să-i urmeze în curînd creaţii de o şi mai mare forţă. Prima dintre ele ar fi trebuit să devină un epitaf, cum arta creştină nu mai văzuse pînă atunci: monumentul funerar al lui Iuliu al II-lea. Tragica ei istorie ne-a fost admirabil şi emoţionant descrisă, în aspectele ei exterioare şi psihologice, de Justi.

Mausoleele colosale au fost un gînd imperial roman, reluat probabil de la diadohii elenistici,
influenţaţi la rîndul lor de modèle orientale vechi. Ele au fost preluate şi de creştini, cu deosebirea că marile mausolee arhitectonice nu mai erau consacrate unor stăpînitori laici, ci eroilor, sfinţilor şi martirilor şi că ele erau, în raport cu cerinţele ritualului religios, în slujba bisericii. Îmbinarea acestor funcţii avea ca bază ideală doctrina despre comunitatea care-i uneşte pe toţi creştinii, în viaţă sau morţi, pe cei răposaţi şi pe cei ce-şi caută încă mîntuirea. În cadrul acestei doctrine erau tolerate în biserici sau în apropierea lor, şi monumente funerare ale unor persoane laice, ca simboluri ale acelei comunităţi atemporale. Odată cu laicizarea crescîndă a culturii creştine, aceste monumente au inclus şi amintirea existenţei pămînteşti a celor decedaţi, portretele lor, descrierea în imagini sau în cuvinte a virtuţilor şi meritelor lor, lamentaţia în legătură cu pierderea lor. Glorificarea profană devine, mai ales în secolul al XV-lea, predominantă faţă de gîndurile creştine la lumea de apoi: drumurile încep să se despartă. Monumentele lui Gattamelata şi Colleone[9] sînt înălţate, ca în antichitate, în afara bisericii, ca monumente publice. Ele sînt totodată exclusiv monumente consacrate amintirii locului şi însemnătăţii avute în viaţa publică de oamenii în cinstea cărora au fost înălţate, elementul simbolic cedînd locul realităţii istorice. Vechiul monument funerar bisericesc a continuat să existe, paralel cu acestea, sub forma mormintelor parietale mai mult sau mai puţin bogat împodobite.

Aceasta era situaţia în momentul în care un papă congenial cu un artist genial, i-a comandat un monument funerar, care să-i fie înălţat în biserica Sf. Petru. Era un lucru obişnuit, dar nu o regulă absolută, ca papii să fie înmormîntaţi în biserica Sf. Petru şi ca acolo să li se înalţe monumente. Nu ştiu dacă locul acesta a fost ales de papă sau chiar de Michelangelo; este probabil că Iuliu al II-lea ar fi fost de acord şi cu orice altă soluţie. Este probabil că artistului tocmai biserica Sf. Petru i s-a părut a fi locul cel mai potrivit pentru realizarea planurilor sale avîn-

tate. El a elaborat un proiect care se abătea de la tot ce se făcuse înainte. Din cauza unor împrejurări nefavorabile şi încă mai mult din motive lăuntrice, deşi Michelangelo s-o ocupat decenii întregi de acest proiect, el nu a fost realizat, cu excepţia a trei statui şi a cîtorva schiţe. Cu ajutorul lor şi cu ce ştim din izvoare literare ne putem totuşi imagina întrucîtva intenţiile pe care artistul urmărea să le realizeze. Monumentul a fost gîndit iniţial ca o construcţie liberă, de dimensiuni atît de uriaşe încît, cum ne relatează Vasari, ar fi întrecut orice monument funerar antic. Proporţiile lui ar fi depăşit cadrul vechii biserici a Sf. Petru, motiv pentru care a trebuit să fie luată în considerare, încă de către Nicolae al V-lea[10], proiectata reconstruire a bisericii. Mormîntul lui Petru ar fi trebuit să rămînă mai prejos de cel al urmaşului său, mausoleul cel mai impunător al creştinătăţii occidentale ar fi trecut pe planul al doilea faţă de dorinţa de glorificare a unui om al Renaşterii. Aceasta aruncă o lumină puternică asupra întorsăturii luate de lucruri: nu era o separare a celor două lumi, a celei bisericeşti de cea profană, ci precumpănirea concepţiei păgîne înlăuntrul bisericii însăşi. Întoarcerea la antichitate este evidenţiată şi de faptul că acest monument funerar nu avea caracterul unui epitaf figural comemorativ, ci urma să fie o construcţie de sine stătătoare, o masă imensă stăpînită de forţa omului. Totodată, nu doar masele arhitectonice urmau să dea expresie materială amintirii unei personalităţi uriaşe, ci statui şi arhitectură împreună sau, mai curînd, statui integrate într-o structură arhitectonică ca expresii ale unor idei abstracte şi ale unor energii creatoare care se împreună într-un fremătător unison. Construcţia însăşi ar fi trebuit să aibă trei etaje, cu patruzeci de statui şi o mulţime de reliefuri. Etajul cel mai de jos urma să fie împodobit cu personaje bărbăteşti nude înlănţuite, pe care Condivi[11], fără îndoială potrivit unor afirmaţii ale lui Michelangelo, le interpretează ca fiind alegorii ale artelor liberale; că Michelangelo s-a gîndit de la început la o asemenea semnificaţie

a lor, este oricum discutabil, întrucît statuile executate sau începute nu lasă să se întrevadă nimic în acest sens. La etajul al doilea ar fi trebuit să fie aşezate patru statui de proporţii colosale: una dintre ele, renumita statuie a lui Moise; dintre celelalte trei, una trebuia să-l înfăţişeze, cum ne spune Vasari, pe Sf. Paul, iar celelalte să simbolizeze Vita activa şi Vita contemplativa. Deasupra, o friză cu reliefuri de bronz, ale căror subiecte nu sînt indicate, iar peste toate un sarcofag purtat de personificarea alegorică a cerului şi de Cibele, zeiţa pămîntului. În interiorul edificiului, într-un tempietto, urma să fie aşezat sicriul papei. Totul era aşadar un areopag de personaje ideale de mare forţă, fără seamăn în artă. Care era sensul acestui întreg ansamblu? Nu s-a găsit în orice caz nimic care să ne ducă cu gîndul spre vechi alegorii bisericeşti sau spre valori comemorative naturaliste profane. Este o cantată funebră concepută de artist, al cărei conţinut urmau să-l constituie nu reprezentări plastice moştenite, ci concepţia sa proprie, simbolizarea forţelor veşnice ale existenţei şi ale umanităţii; spiritul uman ce luptă pentru a-şi rupe lanţurile, Vechiul şi Noul Testament, istoria omenirii, Vita activa şi Vita contemplativa, viaţa profană şi cea bisericească şi, mai presus de toate, pe marele defunct ajuns în lumea de dincolo nu prin graţie divină, ci nemuritor datorită lui însuşi, datorită puterii care-l ridică deasupra forţelor pămînteşte şi cereşti şi care nu poate fi nimicită prin moarte. Toate acestea sînt gîndite mai mult în spirit păgîn; este vorba de ceea ce cei vechi numeau *hybris*:[12] revolta împotriva concepţiei creştine, împotriva relativismului creştin, potrivit căruia toate valorile profane au doar semnificaţia unei trepte spre cele supraterestre şi trebuie judecate după criteriul acestora.

Puţinele sculpturi executate ne permit să bănuim ce impresie ar fi făcut acest catafalc al titanilor. Mai întîi sînt cei doi sclavi, intraţi în posesia Luvrului: făpturi nude încătuşate, tineri în floarea vieţii, luptînd totuşi pentru viaţă. Unul

 dintre ei vrea, într-o supremă încordare a forţelor,

să se elibereze; o arată mușchii săi încordați pînă la ultima limită, în timp ce capul este ridicat implorînd parcă ajutor. Și cel de-al doilea s-a luptat; pieptul i se înalță încă, dar capul îi cade într-o parte, zdrobit de oboseală, ochii i se închid și un ultim tremur pare să-i străbată corpul chinuit. Dar sufletul este liber. „Prăbușirea membrelor tinere pline de forță pe care sufletul le dă la o parte ca pe o splendidă, dar inutilă platoșă", spune Grimm[13]. Într-o statuie sfidare, în cealaltă resemnare, înfrîngerea vieții, în amîndouă însă lupta spiritului cu materia. Acest contrast dintre spiritual și fizic, pe care l-am putut observa încă la statuia lui David, se continua, cu un alt conținut, și în a doua zonă a monumentului. Amploarea lui, cum ne arată statuia lui Moise, urma să crească; căci aici nu mai era vorba de lupte pe care fiecare om în parte, ca dat al naturii, le duce în sufletul său, ci de forțe care au guvernat întreaga omenire de-a lungul evoluției ei istorice, deci nu de o luptă lăuntrică, ci de o acțiune, de o luptă cu forțe exterioare. Cînd ne gîndim, spune Justi[14], că, dacă sorții ar fi decis altfel, creatorul acestui colos ne-ar fi dăruit o serie de alte mari statui de aceeași valoare, ce imagine de vis ne apare în fața ochilor? Patruzeci de zile și patruzeci de nopți a rămas Moise pe muntele Sinai pentru a primi tablele legii pentru poporul său ales. Cînd s-a întors, a auzit strigăte și, cînd s-a apropiat, a văzut oameni jucînd în jurul vițelului de aur — o priveliște care l-a înspăimîntat și l-a zguduit, care i-a arătat că opera sa era zadarnică. Năucit parcă de o lovitură neașteptată, Moise s-a așezat și a lăsat tablele să-i cadă din mînă. Era însă liniștea dinaintea furtunii, care se anunța în gestul nervos și mai ales pe fața lui înfricoșătoare. Dacă statuia este gîndită amplu în întregul ei, cum nu a fost niciuna mai înainte, capul este cel în care se concentrează măreția concepției: cine îl vede, tresare fără să vrea. Un spirit extraordinar, aprins totuși de mînie, într-o stare emoțională extremă și de o supraomenească putere a voinței; în clipa următoare se va dezlăn-

ții, va arunca tablele legii la pămînt și vor curge valuri de sînge. Întreaga tratare formală este pusă în slujba reprezentării acestei apariții înfricoșătoare și cutremurătoare, de la membrele enorme și vinele umflate, de la tipul anahoretic sălbatic al teocratului pînă la umbrele ce pătrund adînc în forme și pînă la asimetria ce domnește în întreaga compoziție. Personajul are în el ceva dumnezeesc și Vasari povestește că locuitorii ghettoului veneau precum cocorii în cîrduri să-l venereze. Acest element dumnezeesc nu are însă nimic de-a face cu ideile creștine sau antice despre divinitate. Ce vedem aici, nu este nici natură, nici o noțiunea transcendentă ce nu ține de această lume; este o apoteoză a ceea ce este divin în om, apoteoza puterii voinței care nu cunoaște limite, care domnește asupra oamenilor și-i zdrobește pe dușmani.

Este într-adevăr un lucru tragic faptul că această statuie, care reprezintă punctul culminant al răzvrătirii împotriva spiritului creștinismului, a fost în cele din urmă așezată în fața unui modest mormînt parietal, înconjurat de lucrări mediocre ale altor artiști și dominat de imaginea madonei.[15] Monumentul papei Iuliu nu a fost realizat. De ce? Michelangelo îi acuză pe papă, pe dușmanii săi, precum și împrejurările potrivnice, dar cauza nu poate fi doar aceasta. Se știe de cîte ori a fost presat de curie și de moștenitorii papei să-și îndeplinească obligațiile, iar dușmanii și împrejurările potrivnice n-au fost pentru el niciodată o piedică, atunci cînd era vorba de realizarea unei mari lucrări. Astăzi se admite în mod unanim că el însuși poartă vina, dacă se poate vorbi de fapt de vreo vină. Sursele ei sînt însă mai adînci decît simpla aversiune a lui Michelangelo față de colaboratori. Cînd flacăra entuziasmului se păstra nestinsă, el înfăptuia lucrurile cele mai extraordinare jucîndu-se. Dar pe de o parte ideea inițială a monumentului funerar era prea gigantică pentru acea vreme, ca să poată fi realizată, pe de altă parte artistul însuși s-a

dezis de ea. Planurile ulterioare au devenit tot mai modeste; pînă la urmă totul s-a împotmolit. Primul capitol al acestei căderi poartă în biografii titlul: cearta cu papa. N-aş vrea să intru în amănunte în legătură cu evoluţia deosebit de interesantă din punct de vedere psihologic a acestei neînţelegeri; esenţial a fost faptul că artistul a crezut că papa nu mai manifesta interes pentru proiectul lui. Lucrul se poate să fi fost adevărat pînă la un punct, dar această schimbare de atitudine nu a fost rezultatul unei intrigi, cum a crezut Michelangelo, ci se datorează mai curînd faptului că, după primul moment de entuziasm, papa a început să-şi dea seama cît de nepotrivită, de insolită, ar fi fost realizarea unui asemenea monument ca o comandă papală. Simţului său pentru monumental, papa i-a dat de aceea o nouă direcţie: în locul proiectului mausoleului a pus mai întîi construirea unei biserici, în locul glorificării personale reconstruirea bisericii Sf. Petru după planurile lui Bramante. Şi acest proiect se apropia, prin ideea unei construcţii centrale ideale, de antichitate, şi concepţia lui se îndepărta mult de arhitectura creştină de orientare pur religioasă, veche de peste un mileniu, dar era oricum mai uşor de justificat prin modèle paleocreştine şi prin destinaţia lui religioasă. Michelangelo nu a putut răbda, a fugit de la Roma părăsindu-şi lucrul, iar cînd, după moartea lui Iuliu al II-lea, în anul 1513, a reluat, sub presiunea moştenitorilor, proieetul monumentului funerar, el a schiţat un mormînt parietal, o reducţie a proiectului iniţial, din care se poate deduce că artistul şi-a schimbat concepţia şi că şi-a pierdut interesul pentru această lucrare.

Imaginile plastice, nenumăratele făpturi impunătoare pe care trebuia să le cuprindă monumentul lui Iuliu nu s-au pierdut însă. Locul ales pentru materializarea lor într-o operă de artă a fost Capela sixtină. Acest spaţiu a fost construit din ordinul lui Sixt al IV-lea, călugărul cerşetor ajuns pe tronul papal, şi avea forma unei săli lungi simple — însuşi presbiteriul nu e pus în vreun fel

în evidenţă — în stilul arhitecturii sobre a bisericilor aparţinînd ordinului călugărilor cerşetori. El era destinat să fie capela palatului Vaticanului şi, ca vechile biserici dominicane şi franciscane, urma să fie împodobit cu decoraţii murale picturale. Ca la Sf. Francisc din Assisi[16] cu două secole în urmă, şi în această mare capelă închinată madonei cei mai de seamă pictori din Umbria, patria papei, şi din Florenţa, pe atunci centrul artistic cel mai important de dincoace de Alpi, trebuiau să lucreze împreună pentru a o împodobi cu picturi, pentru care au fost alese scene din viaţa celor doi dătători de legi ai Vechiului şi Noului Testament. Li se adăugau, după o veche tradiţie, chipuri ale papilor, iar pe peretele frontal o înălţare la cer a Mariei, care, ulterior, a trebuit să cedeze locul Judecăţii de Apoi a lui Michelangelo. Aceste picturi nu au modificat caracterul arhitectonic al spaţiului; ele au, cu multele lor detalii interesante, aspectul unor tapiserii preţioase, care la nevoie şi-ar putea găsi loc şi într-un alt spaţiu. Plafonul rămăsese fără decor figurativ, probabil se considerase satisfăcător obişnuitul cer cu stele. Sarcina de a împodobi acest plafon cu picturi i-a fost dată de Iuliu al II-lea, după împăcarea din anul 1508, lui Michelangelo. Ce a făcut Michelangelo din rezolvarea acestei probleme nu prea ademenitoare, a fost, *sui generis*, un lucru încă mai îndrăzneţ decît mausoleul cu statui pe care voia să-l creeze în biserica Sf. Petru. Mai îndrăzneţ şi altfel! În secolul al XV-lea plafoanele erau împodobite cu cîmpuri ornamentale în care se imaginau uneori spaţii pentru picturi figurative. Michelangelo a adăugat dimpotrivă construcţiei reale o construcţie pictată aparentă, un fel de eşafodaj suspendat care pare a elimina limitele spaţiale. Totuşi era departe de el ideea de a crea o arhitectură iluzionistă, experimentată de Mantegna, continuată de Correggio şi dusă la maxima ei înflorire de pictorii secolului al XVII-lea. O dovedeşte faptul că nu l-a interesat deloc respectarea consecventă a regulilor per-

 spectivei. Ar însemna să-i răstălmăcim intenţiile

dacă am pune la baza acestei ode arhitectonice şi plastice criteriul aproximării sau al copierii lucrurilor reale, ideea simulării realităţii (Aşa se şi explică de ce secolul trecut naturalist a găsit atît de greu acces la această operă grandioasă). Michelangelo însuşi vorbeşte în repetate rînduri în sonetele sale de faptul că arta trebuie să năzuiască nu spre forma reală, ci spre forma universală eternă, că ea trebuie să se întreacă cu Dumnezeu în creaţie. Şi, aşa cum în monumentul funerar pentru Iuliu nu ţinea seama de arhitectura existentă, şi aici Michelengelo a transformat plafonul, fără să-l intereseze spaţiul de sub el, într-o structură artistică liberă. Planul său ascuns, cînd a preluat comanda, era de a domina legea gravităţii care guvernează existenţa pămîntească prin făpturile supraomeneşti concepute de spiritul său. Ansamblul pictat se împarte în trei zone, tot astfel cum mormîntul lui Iuliu trebuia să aibă trei etaje. Zona inferioară, un fel de soclu al ansamblului, o constituie picturile din lunete şi din triunghiurile curbe. Ele nu sînt nici prea colorate şi nici prea sculpturale şi reprezintă arborele genealogic al lui Christos: scene din viaţa de familie în lunete şi scene care, în opoziţie cu aspectele vieţii, înfăţişează somnul, visul, semiconştienţa, mesageri ai morţii, în triunghiurile curbe. Aşadar şi aici *Vita activa* şi *Vita passiva*, cele două aspecte contrastante, reflexul celor două posibilităţi existente pe calea vieţii, care au preocupat întregul ev mediu, fiind considerate categoriile fundamentale ale relaţiei omului cu lumea. În natura dublă a lui Michelangelo coexistau amîndouă. Sub impresia apariţiei şi morţii lui Savonarola, el a rămas toată viaţa un călugăr, dar în felul său propriu, nelegat de nici un ordin sau regulă monahală şi de nici o dogmă, retras din lume, consacrîndu-se meditaţiei chinuitoare asupra problemelor existenţei, ieşind însă periodic din această pasivitate pentru a-şi împlini cu un *furor* nebunesc — *terribilità* i-au spus contemporanii — destinul creator. Aceste două laturi ale vieţii se oglindesc, revenind mereu, în operele sale

şi ecoul lor se simte şi în acest ciudat arbore genealogic al omenirii ce se zbate şi se luptă. De el ţin şi nudurile în bronz aşezate de o parte şi de alta a triunghiurilor sferice, care fac trecerea spre suprafaţa bolţii. Ele sînt, apăsate şi chinuite de suferinţă, un fel de nouă cristalizare a ideii sclavilor înlănţuiţi din monumentul funerar al lui Iuliu. Peste această bază, în care materialitatea grea se îmbină cu viziuni semiconştiente, se întinde ca o cunună o arhitectură imaginară, împodobită de figuri nude de tineri ce poartă ghirlande cu blazonul familiei della Rovere. Aceşti *ignudi* reprezintă un fel de imn închinat frumuseţii senzuale, tinereţii şi antichităţii, de care Michelangelo nu s-a apropiat niciodată mai mult decît în aceste figuri ce întruchipează viaţa simţurilor şi care însoţesc marile forţe ale gîndului. Aceste forţe ale gîndului sînt personificate în primul rînd de puternicile imagini ale profeţilor şi ale sibilelor, care domină plafonul şi întregul spaţiu.

S-a pus mereu întrebarea, care poate fi înţelesul acestui ansamblu. Unii se gîndesc la Savonarola, la năzuinţele de a reforma biserica; nouă generaţie ar fi avut afinităţi elective cu acele personaje ale Vechiului Testament, care şi-au ridicat glasul împotriva depravării omenirii; în această operă şi-ar găsi expresia, ca în *Apostolii* lui Dürer, dorul de oameni religioşi şi puternici. Alţii caută explicaţia în platonism; din îmbinarea frumoşilor tineri nuzi cu personajele viguroase şi aspre ale Vechiului Testament şi din unele concordanţe iconografice cu scrierile lui Marsilio Ficino, înnoitorul cel mai de seamă al filosofiei platonice în vremea Renaşterii, ei trag concluzia că Michelangelo a vrut să îmbine aici ideile lui Platon cu creştinismul. Au fost descoperite şi multe relaţii cu opera lui Dante care a exercitat o puternică influenţă asupra acestei epoci noi ce depăşise raţionalismul naiv şi căuta calea spre o concepţie mai profundă despre lume şi viaţă. Toate acestea sînt desigur juste; trebuie însă să ne ferim să pu-

 nem un prea mare accent pe astfel de concordanţe

adunate cu multă trudă. Importanţa lor este secundară faţă de noul conţinut spiritual şi artistic ce stă la baza întregului ansamblu. Ideea fundamentală este destul de simplă: dacă pe pereţii capelei era reprezentată instituirea legii prin Moise şi Isus, plafonul trebuia să transpună în imagini stăpînirea divină *ante legem*[17], dinainte de mîntuirea omenirii, prin intermediul evenimentelor şi reprezentărilor celor mai de seamă care, datorită interpretării medievale a istoriei universale, au devenit parte integrantă a conştiinţei istorice. Această idee fundamentală a dobîndit însă o semnificaţie cu totul nouă, dacă privim modul în care este reprezentată plastic în părţile sale componente. Profeţii şi sibilele care tronează în înălţime sînt din punct de vedere iconografic o veche invenţie a artei creştine. Îi găsim deja la portalurile catedralelor gotice, constituie o temă dintre cele mai predilecte a decoraţiei murale a bisericilor în trecento-ul italian şi în Renaştere. Dar dacă în evul mediu erau plăsmuiri rigide, cărora doar spiritul providenţei le insufla o licărire de viaţă, mai mult un fel de martori ai revelaţiei transmise în scris şi predicate de biserică — doar rareori se ridică la un patos dramatic, ca în ansamblul sculptat de Giovanni Pisano[18] la Pistoia, — de la Ghiberti ei s-au transformat în personaje iubite, menite să exprime o anumită demnitate, gravitate şi importanţă formală, la care doar sporadic, la Quercia sau la Melozzo da Forlì,[19] se poate observa o mai mare tensiune spirituală, de regulă însă indiferenţa şi lipsa de participare înlocuind însufleţirea gotică. Cu cît dispreţ trebuie să se fi gîndit Michelangelo la profeţii şi sibilele fostului său maestru Ghirlandaio,[20] dacă cumva îşi mai amintea de ele. Ceea ce îl pasiona la aceste personaje era mai aproape de spiritul goticului, a cărui înţelegere i-a fost mijlocită de Giovanni Pisano şi Quercia. Eroii săi din Vechiul Testament sînt însă mult mai mult decît aleşi ai Domnului pentru a transmite revelaţia divină, ei sînt eroi ai spiritului, conducători ai omenirii, în care scînteia divină se aprinsese,

înainte ca imperiul graţiei cereşti să coboare pe pămînt, care erau destinaţi să primească această scînteie prin însăşi măreţia lor interioară. Ei domină reprezentarea epopeii Vechiului Testament, ca exponenţii ei cei mai de seamă, au o vigoare ce depăşeşte apariţia lui Dumnezeu în panoul de deasupra lor ce înfăţişează crearea lumii. Ni se arată limpede că importanţa lor se întemeiază pe o activitate spirituală de mare concentrare lăuntrică. Ei scriu, citesc sau gîndesc şi par a nu vedea nimic despre ce se petrece în jurul lor. Mici *putti* le ţin companie şi intervin în preocupările lor de ordin contemplativ.

Eritreea. Un personaj care a fost probabil creat la începutul lucrului; şi din punct de vedere tematic, ea inaugurează întregul ciclu. O făptură nobilă, tînără şi frumoasă, pătrunsă de spirit elin şi de o solemnitate calmă. Un *putto* în colţul din dreapta aprinde o lampă; preoteasa este aşezată într-o poză statuară fermecător de frumoasă şi începe să răsfoiască o carte, ca şi cum ar căuta pasajul de care vrea să se ocupe; imaginea are caracterul unei uverturi festive, elevaţia unui act de cult.

Zaharia. Arta mai veche obişnuia să-l înfăţişeze tînăr. Aici el este însă un moşneag demn, imagine a concentrării maxime, determinată de o preocupare spirituală. Stă aşezat cu gravitate şi calm, formele se desfăşoară bidimensional, nici o sugestie a adîncimii care să creeze nelinişte, nici o mişcare, privirea cufundată într-o carte, în care şi cei doi *putti* privesc cu încordare.

Persica. Motiv similar celui din imaginea precedentă. Bătrîna vrăjitoare pare că înghite cartea, o ţine aproape de ochi, ca şi cum ar fi mioapă. În cazul ei era importantă o torsiune a poziţiei pe care o are. Făptura aceasta stă aşezată oblic în spaţiul imaginii şi s-a întors pentru a aduce cartea spre sursa de lumină, ceea ce accentuează puternic impresia de lectură încordată, pasionată.

Ioel. Un om în pragul bătrîneţii, în contrast cu Zaharia văzut din faţă, ceea ce introduce o notă

 mai dinamică în prezentarea lui. Fruntea înaltă

îl arată pe gînditor; ocupaţia lui nu este o lectură înceată, ca în cazul ultimelor două personaje, ci o parcurgere rapidă a filelor şi o meditaţie încordată în legătură cu cele citite. Nu e un om simplu, ci un savant şi o fire combativă, care va interveni curînd în discuţia pe care par să o poarte în contradictoriu cei doi băieţi din planul ultim.

Cumana. Replică a figurii precedente şi contrariul ei. O bătrînă vrăjitoare cu membre herculeene şi cu spatele încovoiat, butucănoasă şi în mişcări şi în felul în care stă aşezată. Nu citeşte vreo carte. Priveşte doar, prezbită, într-una abia întredeschisă, o a doua este adusă de copiii care se ţin strîns înlănţuiţi, ca şi cum le-ar fi frică de baba aceasta urîtă. Se uită într-adevăr la cărţi, dar ceea ce va prevesti în vorbe aspre, vine cu siguranţă mai puţin din ele decît din experienţa de o viaţă şi din adîncurile înfricoşătoare ale unei ştiinţei tainice oculte, pe care o întruchipează.

Daniel. Dacă pînă acum a fost vorba de o activitate spirituală receptivă, îi urmează una productivă. Daniel a deschis larg o carte. A citit din ea şi acum o lasă brusc pentru a scrie ceva la pupitrul ce se află înspre una din laturi. Nu mai este un bătrîn care priveşte în urmă, meditativ, ci un spirit tînăr, creator, aşa cum îl arată întreaga compoziţie. Un cap tineresc, cu fruntea înaltă, pe care cade o rază, brăzdată de o cută ce trădează gîndirea încordată, cu părul ciufulit al unui om cuprins de ardoarea muncii spirituale, care nu are timp să se preocupe de înfăţişarea lui exterioară. Motiv dinamic tranzitoriu, mişcare rapidă încoace şi încolo, în urma căreia mantaua ameninţă să-i alunece de pe umeri.

Libica. Egipteanca într-un costum fantastic, înfăţişat într-un strălucit contrapos, jumătate şezînd şi jumătate ridicîndu-se. În înfrigurarea muncii, a lăsat să-i cadă veşmîntul ce-i acoperea partea de sus a capului, pentru a se ocupa de marea carte larg deschisă, dar fie că lectura n-a satisfăcut-o, fie că a găsit ce căuta, este pe cale, cu o hotărîre bruscă, să închidă cartea: copiii se

întreabă ce înseamnă această nelinişte, dar profetesa nu mai priveşte spre locul unde a pus cartea deschisă încă, ci adînc în jos spre oameni, ca şi cum le-ar cere sfatul sau ar vrea să le vestească rezultatul celor cercetate. Această capodoperă a zugrăvirii momentului trecător, împreună cu torsiunea complicată a corpului şezînd, a exercitat o influenţă foarte puternică asupra epocii următoare.

Isaia. A răsfoit o carte, a închis-o şi era cufundat în gînduri, poate a şi visat ceva; un înger a venit în zbor spre el şi l-a smuls din gîndurile sale. Profetul îşi ridică nemulţumit capul şi-l întoarce şi pare a avea o vedenie care-i întunecă şi-i apasă spiritul şi sub impresia căreia se opreşte brusc, ca paralizat, din mişcare.

Delphica. O grecoaică nobilă, în costum grecesc şi într-o aparentă linişte clasică. Numai aparentă; căci ea stă înclinată oblic spre primul plan, ţinînd încă în mîna stîngă foaia pe care a citit-o; grupul de copii, văzuţi parcă într-un moment anterior, se ocupă jucîndu-se cu o carte, pe care o ţin pregătită pentru stăpîna lor. Ea pare a se ridica, lăsînd să cadă sulul de pergament şi priveşte fix, speriată, cu ochii în fundul capului, în depărtare: spiritul a coborît asupra ei. La ce mai trebuie să scrie şi să citească? Buzele înţepenite încep încet să se dezmorţească; în curînd ele vor vorbi despre viziunea pe care a avut-o.

Ezechiel. Motivul este cel al lui Moise de la mormîntul lui Iuliu, numai că personajul este cuprins nu de mînie, ci de înfricoşare, în momentul în care în faţa ochilor i se desfăşoară viziunea morţii.

Iona. Singurul profet care nu se ocupă de o carte sau de un sul de pergament. El a devenit profet, martor al lucrurilor ce vor veni, vestitor al mîntuitorului, în furtunile unei vieţii agitate, pline de întîmplări neobişnuite. Michelangelo îl înfăţişează în momentul în care este vomitat de monstrul marin, aproape gol, într-o mişcare violentă, care sparge toate limitele cadrului tectonic, şi totodată cu o expresie care trădează viziuni pro-

funde, aproape într-o stare de extaz ca şi cum ar vedea în spirit învierea lui Christos, a cărei anticipare a fost chiar propria-i reîntoarece la viaţă. *Ieremia*. După întîmplarea furtunoasă din episodul al cărui erou a fost Iona, urmează liniştea exterioară cea mai deplină, figura cea mai elevată şi mai tragică a întregului ciclu. Michelangelo a zugrăvit-o în chipul unui viguros moşneag. Remarcabilă este concentrarea compoziţiei. Grav, cu picioarele încrucişate, compus în cadrul unui bloc şi totuşi liber în articulaţiile sale, profetul stă ca şi cum ar voi să se odihnească pînă la capătul vieţii sale. Dar nu există odihnă. Povara unor sentimente chinuitoare îi apleacă fruntea, un braţ i-a căzut fără vlagă în poală, ochii sînt coborîţi şi privesc fix spre pămînt. Liniştea este o luptă, gîndurile îi gonesc prin minte, durerea îl sfredeleşte, imagini ale jalei şi tristeţii revin în amintirea acelui om singuratic: speranţe sfărîmate, fericire pierdută, dorinţe neîmplinite. Trupul este încă oţelit şi neînfrînt, dar spiritul nu mai aparţine prezentului. Un mormînt al speranţelor, el oglindeşte tragismul vieţii omeneşti. Nici un alt personaj nu este mai emoţionant decît acesta, cel mai liniştit dintre toate.

Profeţii şi sibilele de pe plafonul Capelei sixtine sînt deci mai mult decît doar o nouă variantă a acestei teme medievale. Ele întruchipează, faţă de tipurile diverse din realitate, tipuri noi, esenţializate, ale unei existenţe superioare pe plan artistic, ca odinioară zeităţile greceşti sau ca simbolurile medievale şi reprezentările antropomorfe ale divinităţii şi ale sacralităţii. Ar trebui să amintim de Zeus din Olimpia, de Athena Parthenos a lui Phidias, de Hristosul de la San Vitale din Ravenna, de personajele de pe portalul din Chartres şi Reims, dacă am vrea să ne referim la ceva asemănător în esenţă. Asemănător, dar nu identic. Ce le leagă de aceste abstracţiuni din trecut, este aspiraţia spre valori universale, ce le deosebeşte sînt bazele pe care este clădită semnificaţia lor durabilă, independentă de timp şi spa- 344

ţiu. Dacă în antichitate (ca şi în Renaştere) accentul cădea pe tipul ideal de corp omenesc, în evul mediu centrul de greutate s-a deplasat spre o abstracţiune pur spirituală, faţă de care norma artistică este de ordinul al doilea, doar un mijloc de expresie, care-şi capătă sens şi valoare datorită acestei abstracţiuni. Noile făpturi ideale ale lui Michelangelo se întemeiază dimpotrivă pe ideea că spiritul şi trupul sînt de nedespărţit, că amîndouă sînt deopotrivă produsul unei veşnice forţe creatoare şi că amîndouă au acţionat creator în istoria omenirii. Forţa creatoare este mai presus de orice legitate raţională, ea se revelează în personalităţi uriaşe şi este natură ridicată la un grad mai înalt — *omnia animata sunt*[21]; această spiritualitate nu este o revelaţie eternă, ci un principiu creator, care intervine activ în evoluţia omenirii. Apar astfel noi reprezentări plastice, nu pe baza unei concepţii metafizice despre natură, ca în antichitate, sau pe baze teologice, ca în evul mediu, ci pe temeiul cunoaşterii psihologice, înţeleasă nu în sensul acelei studieri ştiinţifice a omului, care caracterizează literatura şi arta epocii moderne, ci în sensul plăsmuirii pe cale intuitivă a unor făpturi care personifică şi dau formă vizibilă, *sub specie aeterni* forţele spirituale naturale: meditaţie, iluminare interioară, capacitate de a conduce, frămîntările şi pasiunile spiritului, lupta atît de înfricoşător de grea a omenirii.

Cu aceste minunate creaţii ale panteismului idealist al lui Michelangelo începe astfel un nou ciclu al evoluţiei, ca odinioară cu tipurile ideale ale grecilor, ale artiştilor paleocreştini sau ale maeştrilor catedralelor gotice. Este vorba aici nu numai de o nouă concepţie spirituală, ci şi de rezolvări formale, care au fost considerate ca fiind de primă importanţă, ca reprezentînd esenţa a ceea ce era nou în creaţia lui Michelangelo. Se poate însă demonstra, urmărind pas cu pas aceste documente supraomeneşti ale unei arte noi, că rezolvările formale noi au fost consecinţa firească a noului conţinut spiritual. Ele au acţionat mai 345 departe, iar motivele care au decurs din acest

conținut s-au dezvoltat în continuare (ca în Grecia sau ca in evul mediu), atîta vreme cît acest conținut spiritual a rămas viu și activ, nefiind înlocuit de un nou val naturalist.

Peste ciclul de profeți și de sibile, care însumează, ca podoaba statuară a catedralelor gotice, conținutul însuși al vieții, se întind ca niște tapiserii picturi zugrăvind teme din Geneză: o narație istorică despre crearea lumii și despre destinele omenirii; patru panouri pictate mari și cinci mici, în care unii cred a putea urmări o evoluție stilistică progresivă. Vedem mai întîi scenele ce-l înfățișează pe Noe, jertfa adusă de el și potopul. Și acestea sînt apoteoze ale nudului, așa cum a fost cartonul cu bătălia de la Cascina, dar de o și mai mare expresivitate. Întîmplări lipsite de eroism sînt transpuse în planul eroic, înfățișate prin personaje care au devenit fiecare în parte paradigme ale noile motive formale, ca, de exemplu, figura lui Noe ce zace beat sau a tînărului ce tîrăște un mistreț în scena jertfei. Altfel se prezintă potopul: o mare compoziție dramatică, cum nu mai încercase să realizeze pînă atunci Michelangelo. Un neam eroic vrea să scape de la pieire. Nu personaje izolate, ci grupuri mari constituie elementele de bază ale compoziției. Ea cuprinde patru scene, care, prin două diagonale ce se întretaie, dau adîncime spațiului, o schemă care a fost apoi atît de des imitată în arta barocă. În față, în stînga, vîrful unui munte pe care se cațără familii ce-și duc cu ele povara grea a avutului lor; oblic, în partea opusă, un alt munte pe care cei ce au fugit de urgia apelor au ridicat un cort; în planul ultim arca și la mijloc o barcă în care oamenii se luptă să intre. Destine individuale multiplicate de dezlănțuirea elementelor naturii și semnificînd o catastrofă a întregii omeniri — toate acestea sînt descrise aici cu forța tragicilor greci. Și totuși Michelangelo nu putea fi mulțumit de această pictură. Realizarea cea mai puternică era de așteptat de la zugrăvirea creației lumii. Aceasta era o temă potrivită pentru a pune în lumină noile țeluri urmărite de Michel- 346

angelo; într-adevăr vedem în cadrul ei făpturi și compoziții de o îndrăzneală nemaiîntîlnită pînă atunci. Chiar prima imagine, „Dumnezeu Tatăl despărțind lumina de întuneric" ne înfățișează una din formele cele mai ciudate: o mișcare dezlănțuită în spațiul cosmic, nesupusă vreunei legi statice, o făptură aproape amorfă într-un *raccourci* puternic, astfel încît trăsăturile feței abia se pot distinge. Am putea spune că este o personificare a forței elementare, ce luptă cu haosul lumilor, împingînd și despărțind norii cu brațele, care seamănă cu uriașe pîrghii puternice, contrariul absolut al concepției mai vechi, potrivit căreia era îndeajuns cuvîntul pentru înfăptuirea actului creației. Dacă aici este reprezentată mișcarea de rotație a maselor pornind de la un centru, în imaginea următoare este sugerată mișcarea care se transmite fulgerător în spațiul infinit, și anume nu în mod simbolic, cum s-a întîmplat uneori mai înainte, ci prin intermediul materiei și al percepției senzoriale. Creatorul străbate spațiul cosmic, pentru a aprinde ici și colo luminile din cer. Pentru a face sensibilă înaintarea lui furtunoasă, Michelangelo a recurs la un străvechi procedeu, înfățișîndu-l pe Dumnezeu în cadrul aceleiași imagini în două momente succesive; înaintînd furtunos și apoi îndepărtîndu-se în grabă în nemărginirea universului. În arta antică și în cea paleocreștină acest mod de reprezentare slujea înțelegerii mai clare a succesiunii rapide a evenimentelor; era însă întotdeauna vorba de o serie de momente care aveau drept scop să ilustreze desfășurarea naturală a unei narații cu toate episoadele sale. Michelangelo folosește procedeul reprezentării continui, pentru a exprima în teofania sa atemporalul, nemărginirea, infinitul, ubicuitatea divină. Dumnezeul Vechiului Testament ne apare cu părul fluturînd și cu nările fremătînd ca un uriaș vrăjitor cu privirea înflăcărată, surprins în focul unei munci titanice. Liniile și formele se mulează perfect sensului mișcării sale furtunoase, stăpînite cu o măiestrie artistică fără 347 pereche și totuși sustrase oricărei constrîngeri na-

turaliste, inclusiv vechiului procedeu stilistic florentin al reliefului care presupune ca punct de plecare un plan sau un cadru spaţial care să-l înlocuiască. În imaginea lui Michelangelo, ideea despre spaţiu nu este legată de nici un element material limitativ, se realizează nu printr-o schemă spaţială, ci se întemeiază pe acţiunea liberă în spaţiu a corpurilor în mişcare. Acestea fac ca mediul ce le înconjoară să ne apară ca spaţiu, ca ambientul infinit, imaterial, al mişcării lor; s-a creat aici o premisă importantă pentru compoziţiile următoare de acelaşi gen. În a treia imagine valurile puternicei furtuni ce a străbătut cosmosul se domolesc. Dumnezeu pluteşte încă în spaţiu, însoţit de doi îngeri; a apărut nu numai lumea cerească, ci şi lumea pămîntească, indicată de vasta suprafaţă a oceanului, şi spre ea se îndreaptă privirea lui Dumnezeu, căci ea trebuie populată acum cu vietăţi. Remarcabilă este în toate cazurile economia mijloacelor de expresie. Se ştie cum au folosit artiştii italieni mai vechi sau artiştii nordici din vremea lui Michelangelo tema creării lumii animale, pentru a umple tablourile lor pînă la epuizare cu detalii de tot felul. Aci nimic din toate acestea — accentul e pus nu pe creaţie, ci pe creator. Noua concepţie spirituală despre artă îşi găseşte în această trăsătură o expresie pregnantă — Omul trebuie să aibă chipul şi asemănarea forţei creatoare. În neobişnuita reprezentare a creării lui Adam, două mase stau faţă în faţă: una nemişcată, grea, compactă, a suprafeţei pămîntului pe care stă lungit Adam şi una mişcată, mai liberă, creatorul ce vine plutind pe fondul mantiei sale larg desfăşurate, însoţit de ceata de îngeri. Actul creaţiei nu mai este aici un act de plăsmuire ca în imaginile precedente, deşi tocmai în această scenă era de regulă zugrăvită plăsmuirea dedalică adică artistică, sau intervenţia fizică. La Michelangelo creatorul întinde braţul şi făptura ce stă lungită se trezeşte la viaţă. Ca şi cum ar fi ameţit de somn, corpul lui Adam începe să se ridice de la pămînt; în această stare de semiconştienţă priveşte în sus —

fără uimire, fără amintiri — mîna lui se întinde în mod reflex spre cea a lui Dumnezeu şi o atinge; contactul a fost stabilit, semn vizibil al transmiterii forţei creatoare, care va acţiona de acum înainte şi în fiinţa nou creată. Imaginea următoare, crearea femeii, este singura scenă străbătută de o notă mai calmă. Creatorul pare a o preveni părinteşte pe Eva — o scenă care sporeşte dramatismul celei ce urmează şi constituie un preludiu al acesteia. În imaginea căderii în păcat şi a alungării din paradis vedem un peisaj cu mai multe detalii, cît de simplificate totuşi! Blocuri de piatră de forme elementare, un paradis al sculptorului, puţin frunziş al copacului ce separă scenele; încolo doar spaţiu atmosferic, linia mişcată a terenului şi mai ales linia nesfîrşită, zguduitoare, a orizontului de dincolo de paradis, care vesteşte un viitor de trudă şi suferinţe. La fel de simple ca structura peisajului sînt şi figurile, ca şi cum Michelangelo s-ar fi întors la inveţiile imagistice ale picturii din trecento şi ar fi dezvoltat marele stil epic al lui Giotto. A dispărut orice element anecdotic, în schimb fiecare linie şi formă are o expresivitate maximă care se întipăreşte neştearsă în memorie. Cît tragism este în cezura care, ca o prăpastie între trecut şi viitor, se cască între pomul paradisului şi cei alungaţi! Cît spune mişcarea mîinii lui Adam, cît de emoţionantă este contrapunerea curbelor blînde ce conturează grupul integrat în peisaj al celor căzuţi în păcat şi a verticalelor severe, nemiloase ale izgoniţilor, care sînt împinşi spre marginea tabloului şi alungaţi de sabie spre un viitor întunecat şi imprevizibil! Pictura aceasta este, prin excelenţă, exemplificarea cea mai pregnantă a noului mare stil al lui Michelangelo. Ca şi fiecare dintre personaje, întreaga construcţie a imaginii opune abstracţiunea şi generalitatea elementelor localizate în timp şi spaţiu. Nu mai este vorba de o mai mare plasticitate obţinută prin renunţarea la aspectele accidentale care pot distrage atenţia, ca în trecento, ci mai curînd de selectarea din mulţimea de elemente concrete a ceea ce

depășește cotidianul și poate ridica evenimentul în sfera mitului, a general omenescului. În timp ce creaturile giottești sînt tot mai năpădite de observații desprinse din natură, aici calea duce spre o normă care se îndepărta inevitabil, într-o tot mai mare măsură, de natură.

În această istorie străveche a omenirii se încadrează imaginile zugrăvite în pandantivele din cele patru colțuri ale capelei, care descriu izbăvirea poporului izraelit de suferințe. Scene similare au fost de multă vreme teme predilecte ale artei creștine, considerate fiind ca o anticipare a mîntuirii omenirii de către Christos; că Michelangelo s-a gîndit la asemenea relații tipologice ni se pare mai mult decît discutabil. Dar întîmplări și primejdii înfricoșătoare, pieire și suferință, eroi salvatori — toate acestea corespundeau perfect programului ideatic al plafonului și, în locurile respective, însuși dinamismul imaginilor avea poate un rol special de îndeplinit. În scena cu șarpele de aramă vedem astfel, pe lîngă figuri mai calme, personaje îngrămădite într-un vălmășag teribil, agitîndu-se violent, ca niște forțe dezlănțuite ce subliniază linia ascendentă a bolții. O compoziție și mai ciudată este crucificarea lui Haman. Ea seamănă cu un triptic: într-un colț Ahasver dă ordinul de cinstire a lui Mordehai, în celălalt colț Estera îl arată pe Haman ca dușman al poporului, iar la mijloc Haman este înfățișat răstignit, într-un *raccourci* puternic, ca un titan, care susține bolta. Celelalte două imagini descriu momente dramatice: lupta fizică a lui David cu Goliat și pe Iudith, care iese din cortul lui Holofern, după ce l-a ucis, și, fără să vrea, mai aruncă o privire spre cadavrul acestuia.

Putem spune în concluzie că, în aceste picturi pe teme istorice, locul relatării istorice pictate, al ilustrării unor texte anumite, de tipul compozițiilor istorice din evul mediu și din Renaștere în redare realistă și abstractă, l-a luat o nouă epopee eroică, general umană, care interpretează evenimentele nu doar ca pilde și episoade ale istoriei mîntuirii și nici ca paradigme ale ob-

servației naturii, ci ca o primă și decisivă întruchipare a forțelor materiale și spirituale care acționează în viața omului și-i dau conținut și măreție. În lupta lor cîrmuitorii sînt mai importanți decît evenimentele: iată de ce profeții și sibilele domină picturile istorice, par mai puternici decît Dumnezeu însuși. Dacă în monumentul lui Iuliu Michelangelo a vrut să creeze apoteoza unui singur om, pe acest plafon el a pictat un monument închinat omenirii *sub specie aeternitatis*, un monument al suferințelor, al luptei și speranțelor, fără a da un răspuns la întrebările ultime. Justi observa cu subtilitate că pentru artă a fost un noroc faptul că Michelangelo a fost constrîns, în loc să-și dăltuiască în piatră făpturile concepute de el, să le transpună cu pensula de pictor pe perete. Căci fără această constrîngere, care a făcut ca Michelangelo să dea concepției sale forma ideală într-un domeniu în care nu-l frînau lucrurile învățate, transformarea stilistică nu s-ar fi săvîrșit probabil atît de repede și atît de deplin.

Plafonul Capelei sixtine a devenit astfel doar după puțin timp punctul de plecare al unei mutații stilistice la fel de profunde ca aceea care a despărțit sculptura romanică de cea gotică și care a transformat fundamental nu numai pictura și sculptura, ci și arhitectura. Care erau aceste înnoiri? Am constatat în primul rînd apariția unei noi atitudini față de arhitectură și anume în două direcții: în relația picturii cu construcția reală de dedesubtul ei și, independent de aceasta, în ea însăși, ca operă a fanteziei arhitectonice. Este izbitor faptul că, după terminarea plafonului Capelei sixtine, Michelangelo a început să se ocupe tot mai intens de probleme arhitectonice; la tinerețe abia dacă s-a putut gîndi la ele, la bătrînețe arhitectura a devenit aproape unicul mijloc de expresie al spiritului său, fapt care se explică atît prin motive personale cît și prin cauze de ordin general. În perioadele naturaliste arhitectura își pierde de regulă rolul conducător. Ea cedează primul loc artelor decorative, picturii și

 sculpturii. Între Brunelleschi și Bramante n-a mai

existat nici un mare arhitect în Italia, nici unul care să poată sta alături de Donatello sau Leonardo, deschizătorii de drum al naturalismului. Situaţia se schimbă abia odată cu apariţia noului idealism şi Michelangelo însuşi se îndreaptă tot mai mult spre arhitectură, pentru că ea îi oferea pasibilitatea maximă de a da expresie noilor sale idei. S-a făcut în repetate rînduri încercarea de a se deriva noul stil, denumit îndeobşte baroc, printr-o evoluţie treptată, din progresele făcute de Renaştere. S-a vorbit în acest context despre arhitectura Capelei sixtine ca despre elementul de legătură între aceste două faze. Ea nu reprezintă însă, după părerea noastră, un element de legătură, ci o ruptură cu sensibilitatea arhitectonică a perioadei precedente; întreaga impresie pe care o face capela atestă acest lucru. Inainte de a contempla fiecare pictură sau peisaj în parte, eşti fascinat de efectul acestui plafon asupra întregului spaţiu, pe care trebuia să-l împodobească. Construcţia modestă a Minoriţilor capătă în felul acesta măreţie şi patos pînă în ultimul ei ungher, o viaţă arhitectonică mai intensă, faţă de care arhitectura reală a spaţiului nu mai înseamnă decît o însignifiantă construcţie auxiliară. Însuşi acest fapt era ceva nou şi revoluţionar, căci pînă atunci principiul conducător al creaţiei arhitectonice, formulat de Brunelleschi, rezida în cea mai mare economie posibilă între forţe şi efectele lor. Fiecare clădire trebuia construită cu o perfectă claritate a formelor, respectîndu-se necesitatea logică şi cauzalitatea raţională şi aceasta trebuia să fie impresia pe care să o facă privitorului. Fiecare formă trebuia să aibă rolul prescris de scopul ei tectonic, fiecare element de decor trebuia să împlinească funcţia determinată de structura întregului ansamblu. Cei care s-au abătut, după Brunelleschi, de la acest sistem au făcut-o nu pentru că îl negau, ci doar de dragul elementelor de decor tot mai abundente. În pragul noului secol s-a produs însă, împotriva acestor devieri, o reacţie a clasicişti lor în frunte cu

Bramante. Ea nu a constat în esenţă în altceva decît în revenirea la idealurile lui Brunelleschi şi în dezvoltarea lor în continuare, pe baza cunoaşterii mai profunde a antichităţii, în sensul unui echilibru absolut al tuturor factorilor şi al consfinţirii unor reguli ce guvernează totul. Lor trebuiau să li se supună toate detaliile, pînă la ultima linie, pentru a se ajunge la o frumuseţe, care era rodul acestei organizări obiective a materiei. În această formă a obiectivizării clasice a structurii arhitectonice urma să fie înălţată noua biserică Sf. Petru, care a făcut să cadă proiectul de monument funerar al lui Michelangelo. În imediata apropiere a acestei noi construcţii a creat Michelangelo arhitectura pictată, care pare o sfidare titanică aruncată acestei construcţii, neţinînd seama de nici o legitate, de nici o regulă obiectivă, atrăgînd cu o forţă irezistibilă privirile, gîndurile şi sentimentele spre locul în care voinţa puternică a artistului le cerea să se îndrepte. Noutatea consta mai puţin în relaţiile cu clădirea propriu-zisă, cît în arhitectura însăşi a plafonului, care ar fi dat oricărui alt spaţiu un nou conţinut. Lucrul cel mai important este aici relaţia dintre forma plastică şi perete. În Renaştere peretele constituia unul dintre factorii estetici cei mai importanţi ai arhitecturii, care urmărea în acea vreme realizarea de spaţii calme, închise, frumoase ca proporţii şi avînd forme şi contururi clare. Una din problemele cele mai importante era aceea de a împodobi şi articula aceste suprafeţe ce mărgineau spaţiul, pereţii, ţinînd seama de legile tectonice generale şi de legile monumentalului. Acest lucru se realiza în primul rînd prin accentuarea jocului natural al forţelor şi a echilibrului dintre elementele de susţinere şi greutatea ce apăsa asupra lor. Peretele trebuia să oglindească acest joc de forţe: apar de aceea etaje care se menţin în echilibru sau pilaştri şi cornişe, care transformă peretele într-o replică a construcţiei bazate pe coloane. Se adăugau la acestea ritmul, obţinut prin distanţele egale dintre articulaţiile sau deschizăturile verticale; acestea erau orînduite după o

normă dinamică obiectivă. Efectul dorit se obţinea în sfîrşit prin formele plastice şi prin pictură, care, pentru a nu anula caracterul peretelui ca element ce mărgineşte spaţiul, trebuiau să aibă forma unor reliefuri sau o adîncime limitată, condiţionate fiind de funcţia peretelui. În Capela sixtină, dimpotrivă, peretele nu numai că nu este accentuat ca limită a spaţiului, ci este pur şi simplu negat, el dispare din punct de vedere artistic, dezintegrîndu-se, ca în arta gotică, în forme arhitectonice şi figurale. Şi totuşi lucrurile stau altfel decît în arta gotică. Acolo peretele a fost înlocuit prin pilaştrii ce irump în spaţiul liber în înălţime, fără ca nimic să-i oprească, şi a căror formă a fost preluată şi de statui; acolo materia a trebuit să se supună, dematerializată, acestei mişcări unilaterale. La Michelangelo compoziţia, care ia locul peretelui, este o masă furtunos agitată de corpuri, care, în esenţa lor, animate de energiile vitale uriaşe pe care le întruchipează, nu se supun niciunui calcul tectonic, niciunei determinări ce ţine de cerinţele suprafeţei plane sau de legile statice, înlocuind spaţiul închis şi calm printr-o tălăzuire de mase. Această mişcare dezlănţuită este însă stăpînită de cadrul clar, tranşant delimitat, al structurii arhitectonice şi este închisă, prin forţa ordonatoare a artistului, într-o formă în ansamblul ei liniştită. Prin acest contrast dintre mişcarea volumetric potenţată a corpurilor pe de o parte şi stavila de netrecut pe care i-o pune artistul pe de altă parte, se creează impresia de forţă imensă, de monumental de un tip nou, care depăşeşte toate limitele normalului. Apare aici un principiu ce determină un stil nou, care se va reflecta în perioada următoare în toate figurile şi formele arhitectonice; de la el porneşte evoluţia ulterioară a tuturor celor trei arte în aceeaşi măsură în care această evoluţie avusese înainte ca punct de plecare efortul de transfigurare artistică a legilor statice şi imitaţia naturii.

Următoarea mare operă a fost o construcţie, trebuia, am fi tentaţi să spunem, să fie o construcţie. Nu este lipsit de importanţă să ne rememorăm mai îndeaproape împrejurările în care s-a născut Capela Medicişilor. San Lorenzo era biserica necropolă a Medicişilor, ale căror destine s-au împletit în mai multe rînduri cu cele ale lui Michelangelo. Construcţia bisericii, de la care a pornit Renaşterea în arhitectura bisericească, a fost continuată de-a lungul întregului secol al XV-lea după planurile lui Brunelleschi. La începutul secolului al XVI-lea lipsea încă faţada şi, pe lîngă aceasta, trebuia clădită, anexată la transeptul din partea de sud şi corespunzînd vechii sacristii a lui Brunelleschi, o capelă acoperită cu o cupolă. Cînd, după moartea lui Iuliu al II-lea pe tronul papal s-a urcat Leon al X-lea, membru al familiei Medici, s-a luat hotărîrea ca Michelangelo, care terminase cu puţin înainte plafonul Capelei sixtine, să fie pus în slujba glorificării casei, trecîndu-i-se mai întîi comanda de a realiza faţada de la San Lorenzo. Timp de trei ani a lucrat Michelangelo la proiecte în acest scop, din care nu s-a ales nimic. În locul acestei opere ratate, el a preluat atunci comanda dată de cardinalul Giuliano de Medici, de a înălţa în capela sudică, de care am vorbit, un mausoleu al familiei. Capela era deja construită la roşu pînă la cornişe, un simplu patrulater, pe care trebuia să-l închidă o cupolă. Michelangelo s-a însărcinat să încheie construcţia şi să o împodobească cu sculpturi. Trebuiau aşezate aici patru morminte, cel al lui Lorenzo Magnificul, cel al fratelui său asasinat Giuliano, cel al celui mai mic fiu al său Giuliano, duce de Nemours, şi cel al nepotului lui, Lorenzo cel tînăr, duce de Urbino. Mai tîrziu comanditarii s-au gîndit să aşeze aici şi monumentele funerare ale celor doi papi din casa Medici, Leon al X-lea şi Clement al XII-lea, astfel încît capela ar fi cuprins pe toţi membrii familiei care nu aveau încă un monument funerar şi ar fi devenit un fel de templu al gloriei Medicişilor, vorbind despre ascensiunea vechii familii de negustori pînă la demnitatea papală. În chip curios, Michelangelo a creat doar monumentele celor mai insignifianţi membri ai familiei, pe cel al duce-

lui de Nemours și pe cel al ducelui de Urbino. Ar fi fost de presupus să-l atragă îndeosebi monumentele lui Lorenzo Magnificul și al lui Leon al X-lea, care au fost cei mai mari binefăcători ai lui și totodată personalități remarcabile. Dar, cu Michelangelo lucrurile nu erau niciodată atît de simple. Pe el îl stăpînea ideea precisă că, așa cum vom afla, Giuliano și Lorenzo cel tînăr erau eroii principali, astfel încît ceilalți candidați la această Valhală trebuiau să treacă pe planul al doilea — la început, dar și mai tîrziu, căci, atunci cînd cele două morminte au fost terminate, s-a repetat vechiul joc, celelalte au fost mereu amînate, pînă cînd artistul a renunțat cu totul la ele. A mai fost realizată doar o madonă pentru unul din aceste morminte. Față de planul inițial, și această operă a rămas un fragment, dar numai față de acest plan, căci esențialul care-l preocupa pe Michelangelo este cuprins în fragment.

Era deci vorba de împodobirea cu monumente funerare a unei capele a cărei formă era dată dinainte, întrucît zidurile erau deja înălțate pînă la baza cupolei. Nu mai putea fi așadar realizată ideea antică a unui epitaf care să iasă din orice cadru arhitectonic, ci ideea creștină generală a unui spațiu sacru, în care cenușa celor morți să-și găsească locul de odihnă veșnică; o convenție pe care Michelangelo a înlăturat-o de la început prin faptul că a tratat spațiul bisericii și mormintele nu ca elemente izolate, ci ca o problemă unitară. Acesta era un lucru nou, cel puțin în ce privește rolul pe care urmau să-l aibă monumentele. Un decor unitar, plastic și pictural, al unui spațiu de biserică nu era, firește, ceva neobișnuit; dar aici accentul cădea nu pe decor ci pe monumente, arhitectura fiind gîndită ca un cadru monumental al acestora și anume nu ca un fundal al lor, ci indisolubil legată de ele. Capela este o sală pătrată, fără o axă longitudinală dominantă; și ușile sînt practicate la colțuri, astfel încît cel ce intră nu poate privi în direcția principală. Excluderea orientării longitudinale este evidențiată și de faptul că există desigur o nișă pentru 356 altar, dar că ea a rămas goală: imaginea de cult a fost așezată în fața peretelui opus. Lipsește deci orice subliniere a unui centru al bisericii, interesul trebuind pe cît posibil să nu fie abătut de la monumente. În proiecție verticală pereții sînt împărțiți în trei etaje de înălțimi diferite: primul, foarte mișcat din punct de vedere plastic și tectonic, cel de al doilea mai sobru făcînd tranziția spre cupolă și ultimul, cupola însăși, ușoară și plutind, relativ înaltă, pe pandantivi. În zona de jos se înalță cele două monumente funerare realizate, constituind centrul întregii compoziții. Ele sînt importante și pentru faptul că acesta este singurul caz în care i-a fost dat lui Michelangelo să așeze un ciclu sculptural potrivit propriilor sale intenții. Se cuvine deci să examinăm mai întîi modul lor de organizare, aparent — ca întotdeauna la Michelangelo — foarte simplu. Pe sarcofage două figuri alegorice, lungite și, deasupra lor, figura așezată a celui căruia i se ridicase monumentul funerar; aparent deci vechiul program, căci figuri alegorice și portretul defunctului erau vechi recuzite ale sculpturii sepulcrale. Și totuși multe lucruri erau enigmatice! Ce sens au figurile alegorice? Ele sînt numite: Noaptea, Ziua, Amurgul și Aurora — dar aceasta nu explică nimic. Michelangelo însuși nu a scris vreun comentar asupra lor. Ziua și Noaptea spun: scurgîndu-ne repede, l-am dus pe Giuliano spre moarte. Simboluri deci ale caracterului efemer al timpului, marele ucigaș, aliat al morții — o idee foarte răspîndită în secolele al XV-lea și al XVI-lea, în special în nord (Bosch, Holbein, *Melancolia* lui Dürer). Dar la Michelangelo lucrurile aveau întotdeauna un sens și mai adînc. Au fost îndelung căutate surse literare, care să-i fi putut inspira lui Michelangelo ideea acestor monumente funerare. Nu s-a găsit nimic, iar ce se crede că s-a găsit este tras de păr și neconvingător. Și nu se va găsi cu siguranță nimic nici de acum încolo, căci nu trebuie decît să examinezi proiectele, așa cum s-au succedat, pentru a te convinge că nu poate fi 357 vorba de un program literar bine stabilit. Justi a

încercat în schimb să dea o explicație psihologică și istorică, care este un exemplu de interpretare ce vrea să țină seama de specificul situației spirituale, al împrejurărilor istorice și al sentimentelor acelor vremi. Această interpretare se poate rezuma în următoarele cuvinte: catastrofa casei Medici, la al cărei destin Michelangelo a participat în chip atît de direct. De această casă era legată măreția Florenței și chiar a Italiei, mai mult încă, de ea erau legate vise de viitor, pe care le înțelegi abia dacă îți amintești că în anul 1523 unul dintre cele mai mari spirite ale Italiei, Macchiavelli, a început să-și scrie cartea despre principe, care inițial trebuia să fie închinată lui Giuliano Medici și, după moartea acestuia, a fost dedicată lui Lorenzo. La baza acestei cărți sta vechiul vis al lui Dante despre *Il Principe liberatore*, care va reface vechea măreție a Italiei și-i va alunga pe barbari. Visul nu era doar o utopie literară, ci-și avea originea într-un puternic curent spiritual care cuprinsese spiritele de seamă ale Italiei și al cărui scop era unirea națională a țării. Această mare faptă ar fi trebuit să o săvîrșească Lorenzo, care părea predestinat pentru aceasta nu numai datorită situației de atunci a casei Medici și a Italiei, dar și datorită calităților sale personale. După logodna lui cu Margareta de Auvergne la Paris, țelul urmărit părea aproape, dar soarta a dat atunci o lovitură nimicitoare, spiritul tînărului și strălucitului duce s-a întunecat și, cuprins de nebunie, el a murit un an mai tîrziu după ce între timp îi murise și soția. Speranța casei Medici s-a prăbușit și visul Principelui eliberator s-a risipit pentru multe secole.

Să examinăm acum mai îndeaproape forma artistică a monumentelor funerare. Dacă mai înainte astfel de monumente erau părți integrante ale peretelui, așezate în fața lui ca tablourile din muzeele noastre, aici punctul de plecare îl constituie forma plastică a figurilor. Ele formează o unitate, realizată însă, nu ca la monumentele mai vechi, prin simpla înșiruirea pe același plan

a unor elemente coordonate, ci prin compoziția plastică grupată în spațiu. În interiorul grupului totul este mișcare, toate elementele lui sînt în afara stării de echilibru și astfel concepute încît, atît la fiecare figură în parte cît și în relațiile lor reciproce, apar contraposturi, care înlocuiesc vechea simetrie inertă cu o simetrie dinamică. Figurile sînt în poziții inverse, noaptea pare a veni din adîncuri, ziua pare a se îndrepta spre ele. Se creează în felul acesta impresia unei anumite disonanțe și a unei mișcări tectonice, căreia mișcarea reală trebuie să i se subordoneze. Aceeași disonanță și mișcare există și în raport cu arhitectura; capetele taie cornișa, figurile sînt așezate pe sarcofage într-un mod care dă impresia unui echilibru foarte labil, le face să pară că alunecă în jos. Acest lucru a fost criticat și considerat ca o rezolvare confuză, dar nici vorbă nu poate fi de așa ceva. Făpturile acestea viguroase, cele mai impunătoare și mai pline de consecințe dintre cele create de Michelangelo, nu trebuiau să creeze impresia unei simple poziții statice, ci dimpotrivă să demonstreze că aceasta este, prin voința artistului, exclusă: trebuiau să se formeze curbe, ca expresie a curgerii dinamice tectonice și plastice. Aceste alegorii au dobîndit, ca întruchipare sugestivă a noilor probleme plastice, o însemnătate normativă; cu excepția artei antice, puține sînt creațiile statuare care să fi fost pînă astăzi, pretutindeni și atît de des imitate cum au fost acestea. — În acest sistem al vieții plastice dinamice este integrată, ca element dominant, figura centrală a principelui, astfel încît grupul formează o piramidă, care închide cele mai mari contraste ale motivelor dinamice într-o structură simplă, elementară, ce nu se menține în același plan, ci include adîncimea spațială (în acest sens trebuie înțeleasă afirmația lui Riegl privitoare la emanciparea adîncimii în sculpturile lui Michelangelo). Din această structură este exclus orice element care ar putea aminti de ceva material-mente precis, delimitat din punct de vedere in-

 dividual obiectiv, sau de ceva concret istoric. De

aici vin dificultăţile interpretării operei. Transpuse în plan ideal şi atemporal, domnesc aici forţe organice şi mecanice, voinţă şi simţire în opoziţie reciprocă, indisolubil legate între ele prin forţa artistică în acest fascinant imn funebru. Prinţii nu sînt portrete, ci făpturi ideale, dar nu tipuri, nu paradigme ale unor concepte etice sau ale unor rezolvări formale exemplare, ci creaţii libere ale fanteziei, concepute în concordanţă cu ideea de bază a mausoleului. Simbol al neputinţei omeneşti, al meditaţiei melancolice, Lorenzo stă cu capul sprijinit în mînă, cu jumătatea de sus a feţei în umbră — probabil primul caz în care umbrei îi este atribuit într-o sculptură un asemenea rol —, reflex al umbrei care s-a aşternut asupra spiritului său. Giuliano lasă, obosit, să-i cadă bastonul de comandant: ar voi parcă să se ridice şi să dea ordine, dar pentru ce? — totul e zadarnic —, şi priveşte în gol, în depărtare. Un caracter asemănător îl au şi alegoriile. Personificările fenomenelor cereşti erau, încă din antichitate, reprezentate de obicei prin făpturi gingaşe, înaripate; ele sînt aici trupuri masive, de o conformaţie supraumană, care se află, cu excepţia contorsionărilor neobişnuite, într-o stare de calm şi imobilitate. Calmul acesta este doar aparent, sub el se ascunde, ca la toate făpturile plăsmuite de Michelangelo, o viaţă lăuntrică. La aceea care semnifică Amurgul cufundarea obosită, la Aurora trezirea grea, înţelese nu doar fizic, ci străbătute de sentimente dureroase, de lupte interioare. Puterea voinţei, forţele fizice şi sentimentul par a se lupta unele cu altele; se naşte astfel o întreagă serie de contraste între elementele fizice şi cele psihice, de la liniştea apăsătoare la tresărirea bruscă de spaimă. Totul este învăluit într-o atmosferă specială, care-şi are sursa nu în observarea naturii, ca la veneţieni, ci în viaţa interioară a artistului care apare ca un reflex al sentimentelor subiective.

Personajele celor două monumente funerare sînt aşadar pradă unor conflicte dezlănţuite, unei agitaţii furtunoase, temperate însă pe două căi: 360

tematic, prin liniştea resemnată a principilor, iar formal, prin forma elementară a piramidei, care închide în ea această viaţă agitată. Undele ei depăşesc totuşi aceste limite şi se propagă în conformaţia arhitectonică a pereţilor, de care sculpturile situate în acelaşi plan şi în spaţiu sînt legate în modul cel mai strîns. Această compoziţie arhitectonică a peretelui este foarte importantă şi neobişnuită. Ea se întemeiază, firesc, pe vechile forme renascentiste ce-şi au originea în antichitate, dar care sînt folosite aici într-un stil opus antichităţii şi Renaşterii. Este ca şi cum între ele ar fi izbucnit anarhia! Dacă pînă acum aceste forme aveau o funcţie strict circumscrisă, care corespundea originii lor tectonice şi subordonării lor faţă de legităţi obiective, ele se eliberează acum de toate acestea, şi devin forme a căror funcţie este determinată, de la caz la caz, de voinţa artistică, după propria ei apreciere. Le vedem astfel, cînd înghesuindu-se unele într-altele în mod arbitrar, strînse, înlănţuite în cadre fixe, cînd mai libere, ţîşnind din perete: nu existenţă statică, liniştită, deci, ci aceeaşi neliniştе plină de conflicte pe care am constatat-o şi la sculpturi. Această luptă a forţelor tectonice se desfăşoară în trei direcţii. Mai întîi în înălţime; un puternic elan spre înălţimi domneşte în zona inferioară, nu un statism armonios, ci un avînt vertiginos spre înălţimi, care-şi găseşte expresia în pilaştrii dubli canelaţi, de o înălţime neobişnuită în antichitate, în ferestrele aşezate direct pe uşi; în verticalele multiple care par a străpunge cornişa, în curbele care se desfac învoalte, în consolele învîrtejite spre înălţimi. Nu este aici o creştere organică, de felul celei gotice, ci un avînt ascensional nestăvilit, o luptă în vederea smulgerii de la pămînt, de sub legile gravităţii, care se izbeşte însă de contraforţe la fel de puternice, de cornişele mulate pe accidentele peretelui, net trasate şi cu profile puternic reliefate, de formele strînse ale aticei, care par a comprima tot ce se află sub ele. În centrul acestei lupte, neatinsă de ea, se ridică
361 statuia principelui. Dar şi pe orizontală ea este

centrul unor unde ale mișcării. În traveele în care se află ușile, distribuirea formelor este mai laxă, în traveea centrală nișele, pilaștrii și cadrul sînt adunate strîns laolaltă, mișcarea se accentuează din părți spre mijlocul peretelui și, în ciocnirea dintre aceste două curente, calmă rămîne doar insula pe care se află principele. În sfîrșit relațiile dintre planitate și adîncime: suprafețele încadrate din părți și de sus sînt planuri aproape netede; urmează apoi forme ce ies în relief sau refluează pînă la figurile libere așezate în fața peretelui și la statuia principelui, așezată într-o nișă din perete, dincolo de agitația ce se desfășoară în jurul ei. — Noua compoziție influențează firește și formele izolate; ferestrele oarbe ce exercită presiune asupra pilaștrilor și apasă ușile spre pămînt; de la antichitate încoace se întîlnesc aici pentru prima dată frontoanele sparte, grinzi mulate pe accidentele peretelui, forme ce aruncă umbre puternice.

În locul unei articulări și unei structuri regulate, arhitectura oferă așadar imaginea forțelor tectonice dezlănțuite, la baza căreia nu stă vreo regulă, ci o compoziție subiectivă, în care formele sînt distribuite în plan și adîncime potrivit intenției concrete a artistului. Nu există nici o coordonare, ci subordonare a formelor, care sînt toate raportate la dominanta formală și tematică a compoziției. Dincolo de funcția lor anterioară, ele se află într-o relație mai strînsă cu conținutul intens dramatic al compoziției. Mișcarea pe care artistul o imprimă formelor are drept scop să concentreze privirile asupra personajelor principale, calme, din centru. Dar nu numai ele opresc această mișcare, ci și cornișa principală: peste ea se înalță, în linii și suprafețe liniștite, etajul superior și cupola, de o luminoasă frumusețe spațială, neatinsă de tragedia pe care ne-o desfășoară în fața ochilor pereții din partea de jos.

Intenția inițială a lui Michelangelo a fost de a crea încă o dominantă față de celelalte două monumente funerare, printr-un al treilea monu- 362

ment, în cadrul căruia urmă să se înalțe o statuie a Maicii Domnului. Spre ea pare a se îndrepta primul personaj sculptat, Giuliano, implorîndu-i ajutorul și, potrivit primului proiect care ni s-a păstrat, i s-ar fi răspuns cu o privire plină de bunăvoință. Mai tîrziu, după moartea lui Lorenzo, Michelangelo și-a schimbat intenția: zadarnic își întoarce Giuliano capul, nu există nici o îndurare, regina cerească privește în jos și fiul ei divin își ascunde fața la pieptul mamei. Rece și nemiloasă domnește acum soarta, care nu dă nici o speranță și care-i zdrobește pe oameni — acesta este gîndul necreștinesc pe care-l nutrea Michelangelo în vremea creării acestui spațiu bisericesc. Lui i se datorește și realizarea acestei neobișnuite statui a madonei. Deși se numără printre cele mai frumoase opere ale maestrului, i se acordă în genere mai puțină atenție. În arta de pînă atunci se dezvoltaseră trei tipuri de reprezentare a madonei: intercesoarea, regina întronată a cerurilor și mama iubitoare. Madona lui Michelangelo nu aparține nici unuia din aceste trei tipuri: ea este o soră a sibilelor din Capela sixtină, închisă în sine, inaccesibilă, plină de o sumbră resemnare, care pare a transforma în suferință chiar bucuria maternității. Este nu un simbol al iubirii creștine de aproapele, nu o întruchipare a optimismului escatologic creștin, ci, dăltuită în piatră, Niobe[22], lipsa de orice speranță a existenței umane. Mai neobișnuită este structura de bloc a compoziției. Michelangelo spunea odată că o statuie bine făcută trebuie astfel concepută încît să se poată rostogoli la vale pe coasta unui munte, fără ca aceasta să-i pricinuiască vreo stricăciune — iar altă dată tot el a spus că nu există nici un bloc care să nu poată cuprinde tot ce are de spus sculptorul. Ambele idei sînt întruchipate aici: nu este o luptă veristă cu natura, ci o imagine pură ce se confundă cu blocul și îl umple pînă la limitele maxime, datorită unei forțe creatoare dumnezeești, cu viață plastică absolută. Nici un scop lăturalnic, ci pură artisticitate, opusă anti- 363 chității și apropiindu-se de arta gotică, dar por-

nind, nu ca aceasta, de la noțiuni abstracte, ci de la stăpînirea individuală a lumii; este aici nu o normă, ci o profesie de credință subiectivă.

* * *

Cu uriașa pictură reprezentînd Judecata de Apoi nu se poate compara nimic din ceea ce realizase pînă atunci arta stăpînirii formelor corpului omenesc. Și totuși copleșitorul model de stăpînire a nudului, pe care ni-l oferă această lucrare nu pare a fi fost țelul și motivul inspirației artistice ce-i stă la bază. Compoziția constituie un arc uriaș: ca un nor de fum ce iese dintr-o crăpătură a unui teren vulcanic, spune Justi, se ridică cetele celor ce au înviat dinspre colțul din stînga și se rostogolesc spre mijlocul compoziției. Această mișcare se întoarce în partea dreaptă în jos, unde îngerii se luptă să oprească asaltul spiritelor infernului. Și, în acest arc larg desfășurat se face o breșă: ca un torent năvalnic coboară pentru judecata finală Hristos cu cei ce-l însoțesc, cu îngerii ce sună din trîmbițe, care-l preced, și cu îngerii ce duc cu ei instrumentele de tortură. O serie de evenimente despărțite în timp este concentrată astfel într-un moment fulgerător, creîndu-se în felul acesta o unitate plină de tensiuni extreme. În timp ce în operele mai vechi ale lui Michelangelo o astfel de dramatizare a materiei se resoarbe în calmul ansamblului, în această lucrare echilibrul final al forțelor dezlănțuite lipsește, fapt care a fost întotdeauna resimțit ca ieșind din cadrul Renașterii. Disonanța, agitația sînt permanente și nici pe linia conținutului nu există vreun moment de împăcare, totul este *dies irae*, ziua răzbunării, astfel încît Judecata de Apoi ne apare ca o mărturie a dezechilibrului, a deznădejdii care-i cuprinsese pe atunci pe oamenii cei mai valoroși.

Importanța excepțională a acestei opere rezidă în primul rînd în faptul că uriașa pictură stabilește criterii cu totul noi. Mai întîi, antichitatea, ca sursă de rezolvări formale, pare aici definitiv înfrîntă: ce ar mai fi putut ea oferi artei 364

după această operă? În al doilea rînd sînt depășite toate condiționările de ordin temporal sau local. Dacă și mai înainte Michelangelo a opus realității, în figuri izolate, tipuri de oameni care par a veni dintr-o altă lume, mai viguroasă, el zugrăvește acum însăși această lume, neîngrădită de limitele existenței concrete: ce se întîmplă aici este văzut și reprezentat *sub specie aeternitatis*, în timp și totodată în eternitate. Prin aceasta este statuat și un nou concept al spațiului. Spațiul nu mai este ceva mărginit, fizic, ca în arta mai veche a Florenței și Romei, nici doar o impresie optică, cum se întîmpla la venețieni, ci pur și simplu opusul corporalității, incomensurabil, nereprezentabil pe cale artistică, recognoscibil doar datorită extensiunii volumetrice a corpurilor și mișcării lor. În al treilea rînd se exprimă aici o nouă concepție despre destin, căruia-i este supus tot ce există. Am putea compara această *Judecată de Apoi* cu un vis înspăimîntător: ceea ce odinioară a gîndit și transpus în imperiul morții Dante în poemul său epic, ne apare aici ca veșnica tragedie a omenirii, concentrată într-un singur eveniment dramatic. În numeroase scene izolate, făpturi de o forță supraomenească luptă cu propriul lor destin, dar peste toate aceste episoade stă ceva mai înalt, ineluctabil; o forță căreia toți acești titani trebuie să-i urmeze ca praful stîrnit de vînt, o forță care le hotărăște soarta și-i unește în același strigăt deznădăjduit al sufletului înfricoșat.

Cu o operă de o asemenea copleșitoare măreție, contemporanii ei nu se puteau încumeta să se întreacă; ea a devenit însă repede o sursă inepuizabilă nu numai de rezolvări formale, ci și originea unui nou stil și a unei noi concepții, care a început să le dea la o parte pe toate celelalte. De la *Judecata de Apoi* întreaga artă italiană devine michelangelescă, nu numai în formele ei izolate, ci în întregul mod de a gîndi, străbătut de o concepție nouă despre atemporalitatea ideală, despre spațialitatea atotcuprinzătoare, și de un 365 patetism spiritual nemaiîntîlnit pînă atunci. Cînd

spunem că Michelangelo a devenit destinul artei italiene, afirmaţia aceasta este valabilă pentru *Judecata de Apoi* mai mult decît pentru oricare din operele sale, iar dacă am voi să prezentăm pînă la capăt influenţa pe care ea a exercitat-o, ar trebui să ne referim la tot ce s-a produs din momentul apariţiei ei pînă la finele barocului în Italia şi în parte şi la nord de Alpi.

Pentru pictura manierismului italian o nu mai mică influenţă au avut-o două alte picturi pe care Michelangelo le-a realizat cu aproximativ zece ani mai tîrziu, în anii 1542—49; marile fresce din Capella Paolina[23]. Este de mirare cît de neglijate au fost de cercetarea ştiinţifică aceste opere prin care Michelangelo şi-a luat rămas bun de la pictură. Nu numai în istoriile generale ale artei, dar şi în lucrări cu caracter special, ele abia dacă sînt amintite, deşi au avut pentru generaţia care le-a urmat o însemnătate paradigmatică. Această neluare în considerare se explică desigur şi prin modul bizar în care ele sînt compuse, despre care comentatorii n-au ştiut ce să spună. Încercaţi numai să descrieţi *Convertirea lui Paul* aşa cum aţi descrie un tablou din epoca lui Rafael! Iată cum ar arăta o asemenea descriere: „Într-un peisaj vast o caravană a urcat în mersul ei pe un platou, continuîndu-şi drumul spre oraşul care se zăreşte în depărtare sus, în dreapta. Acolo apare, în înalt, Hristos însoţit de îngeri; apariţia îl orbeşte pe conducătorul caravanei Paul şi-i uluieşte pe cei ce-l însoţesc. Acest sentiment de uluire este foarte frumos redat la fiecare dintre personaje: un exemplu strălucit al vechii măiestrii cu care artistul ştia să zugrăvească personajele în diferite poziţii şi mişcări", ş.a.m.d. Vă daţi repede seama, că nu totul e în regulă cu o astfel de descriere, care devine aproape un nonsens. Mai întîi peisajul. Nu este el oare un element cu totul secundar? Nu numai pentru că nu este nicidecum descris în detaliile lui, ci şi ca factor spaţial în raport cu personajele. Dacă am face abstracţie de ele, peisajul ar apărea în proporţii normale, ca la un pictor din Quattrocento;

dacă însă privim laolaltă peisajul şi personajele, acestea din urmă par disproporţionate, ca într-o pictură medievală sau a lui Giotto. Aceasta nu înseamnă decît că peisajul nu este gîndit ca punctul de plecare al unei imagistice şi nici ca parte integrantă a ei, ci este doar un adaus explicativ, şi că evenimentul spaţial propriu-zis este exprimat doar prin intermediul personajelor. Compoziţia figurală este în orice caz absolut surprinzătoare. Potrivit conţinutului, ea se divide în două părţi: una terestră şi alta vizionară, cerească. În cea terestră, personajele sînt distribuite într-un plan de mică adîncime, în partea cerească ele apar însă, nu cum se pictau în mod obişnuit asemenea apariţii, nu oblic şi la anumite intervale unele de altele, care să permită măsurarea distanţei, proiectate în adîncimea spaţiului infinit, ci înghesuite pe acelaşi plan, ca pe o cortină ce cade, aproape în afara ideii de spaţiu, în felul în care apariţiile cereşti erau zugrăvite în epoca paleocreştină sau în evul mediu. S-a făcut o dată încercarea de a se explica această compoziţie stranie prin caracterul de relief pe care-l are reprezentarea, dar cu aceasta nu s-a ajuns la esenţa problemei, pentru că impresia pe care o face această pictură nu este a unei aderări de tipul reliefului la fundal, ci dimpotrivă a unui imens efect spaţial ce nu poate fi măsurat cu criteriile normale ale perspectivei.

Compoziţia cuprinde personaje izolate şi grupe de personaje, care prin efectul lor volumetric şi prin forţele centrifuge pe care le întruchipează, sînt străbătute de o uriaşă tensiune spaţială. Nu există aici culise spaţiale, aşezate una după alta, ci doar dinamismul întruchipat al spaţiului, reflexul spaţiului în sine, care depăşeşte orice limitare şi orice măsură naturalistă. Dacă oamenii îl pot oricum sezisa în partea de jos, în viziunea din partea de sus el devine de necuprins: în infinit toate criteriile comensurabilităţii dispar, milioane de ani sînt un minut, iar distanţe, cu care nu se poate compara nimic de pe pămînt, un punct: apropierea sau depărtarea şi-au pierdut

orice sens și locul experienței empirice este luat de ceea ce ea nu poate controla: de miracol, de viziune. Ele constituie centrul de greutate al conținutului spiritual. Mijlocul scenei de jos, cu care începe îndeobște contemplarea unei picturi, este gol; în el se vede doar calul ce galopează și care și-a zvîrlit călărețul, de parcă locul ar fi fost lovit de un trăznet, care i-a despărțit, aruncîndu-i în lături, pe membrii caravanei. Dacă urmărim personajele în parte, gesturile lor ne îndreaptă privirea în sus unde apare Hristos înconjurat de îngeri — nu făpturi frumoase, înaripate, ci grupuri de bărbați tineri, care, rugîndu-se și implorînd, par a se elansa spre cel ce-și face o apariție tumultuoasă. Acest Hristos nu este întruchiparea lui Dumnezeu-Omul Judecății de Apoi, ci a unui principiu, o făptură care, prin însăși apariția ei, îi înfricoșează pe însoțitorii lui Paul, pe unii aruncîndu-i la pămînt, o forță magică, de care fiecare caută să scape și care îi ia conducătorului caravanei lumina ochilor. Încovoiat ca un arc, bărbatul acesta robust zace neputincios, paralizat parcă, exact dedesubtul acestei apariții — despărțit la mare distanță de ea și legat totuși de ea prin contrapunerea pe verticală: forța vie și cea stinsă. Acest contrast ne face să presimțim că evenimentul nu a luat sfîrșit, că între cei doi poli se desfășoară o luptă care va duce la renașterea lăuntrică, la învierea întru spirit a celui orbit. Putem rezuma sensul acestei picturi spunînd că în ea lumii pămîntești materiale îi este opusă o lume ce-i este supraordonată, lumea existenței metafizice.

Încă mai importantă, dacă acest lucru este posibil, este lucrarea ce-i face pandant, *Răstignirea lui Petru*, o operă din care a dispărut orice urmă a concepției de pînă atunci despre pictura religioasă, în care nu mai găsim nimic din conținutul ei obișnuit de sentimente, nici unul din principiile ei compoziționale și despre care nu se poate nici măcar spune că tema religioasă a fost doar un pretext pentru reprezentarea artistică a figurilor. Mulțimea de trupuri și forme în miș- 368

care nu pare deloc a fi fost scopul ultim al artistului, ea este în unele zone chiar în mod izbitor neglijată și nu se află la înălțimea *Judecății de Apoi*. Grupul de călăreți din stînga sau de femei din dreapta — ce bogăție de motive ar fi creat aici mai înainte Michelangelo! Acum el se mulțumește să sugereze o masă de oameni aproape nearticulată. Cît de confuză, de neorganizată, de arbitrară pare a fi această compoziție, de parcă artistul ar fi umplut suprafața cu personaje fără să chibzuiască deloc, supunîndu-se doar toanei de moment. Cît de puțin convingătoare este situația: personajele par a sta unele peste altele și nu unele în spatele celorlalte, ca și cum evenimentul s-ar petrece pe o coastă abruptă, a cărei configurație este însă cu totul neclară. Izbitor este în continuare faptul că nu este respectată nici măcar unitatea proporțiilor: a se compara doar grupul de femei amintit cu personajul masculin de lîngă el. Și apoi culoarea, căreia știm că Michelangelo nu i-a acordat niciodată mare importanță, pentru el desenul și modeleul însemnînd totul, dar care aici este redusă la tonuri cenușii murdare. Sînt toate acestea într-adevăr simptome ale slăbiciunii bătrîneții, cum se admite uneori? Michelangelo însuși ar fi spus, cînd, la vîrsta de 75 ani, a terminat aceste lucrări, că fresca nu mai înseamnă nimic pentru oamenii în vîrstă. O scădere a forțelor ar putea însă explica cel mult slăbiciuni parțiale, nu însă invenția ciudată a ansamblului compoziției. Ea nu este cîtuși de puțin o reluare de nivel mai scăzut a compozițiilor mai vechi ale maestrului, ci un lucru cu totul nou. Faptul cel mai izbitor este renunțarea la orice încercare de a construi unitar contextul spațial și narativ, de la Giotto încoace lege neclintită în arta italiană pentru orice compoziție istorică. O idee plastică nu era de conceput altfel decît pornindu-se de la un punct fix de observație, în funcție de care evenimentul și scena pe care el se desfășoară erau înfățișate în mod consecvent ca o unitate. Terenul ce se întindea în 369 adîncime, personajele plasate pe el, *raccourci*-ul

lor crescînd în raport cu distanța, relațiile comensurabile, mai tîrziu relația creată între ele prin fenomenele cromatice și atmosferice — toate acestea trebuiau să dea privitorului impresia unui fragment văzut unitar al lumii înconjurătoare. În *Răstignirea lui Petru* Michelangelo a nesocotit cu totul această cerință, fundamentală începînd din secolul al XIV-lea, a picturii italiene și nordice, asociind într-o compoziție momente ale evenimentelor narate, despărțite unul de altele în timp și în spațiu. Maeștri din timpuri mai vechi au încercat să localizeze un astfel de eveniment. Așa a făcut, de exemplu, Masaccio în cunoscuta predelă care se află la Galeria din Berlin, în care zugrăvește piramida lui Cestus[24], în a cărei apropiere legenda situează scena martiriului. Scena înfățișată de Michelangelo nu amintește cîtuși de puțin de împrejurimile Romei; ea este un pustiu trist, lipsit de orice vegetație sau de vreun semn al intervenției omului: nimic nu ne arată că l-ar interesa în vreun fel precizarea locului în care s-a petrecut evenimentul sau fidelitatea istorică. Este vorba aici de ceva general omenesc, ca și în opere anterioare ale sale: aici însă el merge și mai departe. El își imaginează evenimentul desfășurîndu-se într-o izolare tristă pe o înălțime. Acolo a fost dus sfîntul, însoțit de soldați călare și pedeștri aflați sub conducerea unui căpitan, cărora li s-au alăturat prieteni și discipoli ai acestui prinț între apostoli. Convoiul a ajuns la locul execuției, conducătorul dă ordine, Petru este țintuit pe cruce, este săpată o groapă, în care va fi pusă crucea pe cale de a fi înălțată. Emoționați, îndurerați, privesc la toate acestea cei ce i-au rămas credincioși. Oameni vin și pleacă mîhniți pe drumul ce trece pe acolo. Așa trebuie să-și fi imaginat Michelangelo această istorisire, dar, din suita de imagini născute în fantezia lui, el nu a ales un eveniment anume, cum ar fi făcut un artist al Renașterii, și nici o serie de evenimente în desfășurarea lor neîntreruptă în timp, ci a îmbinat, alăturîndu-le sau suprapunîndu-le, ca într-o dioramă, evenimente despărțite între

ele: soldații ce urcă pe coasta muntelui, comandantul cu suita sa de călăreți, ridicarea crucii, femeile care s-au strîns ca niște oi speriate și care privesc cu adîncă emoție grupul de discipoli, stăpîniți de o agitație puternică, și în sfîrșit trecătorii care sînt un fel de cutie de rezonanță a crudului eveniment. Peisajul unește toate aceste elemente ale imaginii; rostul lui este de a le strînge laolaltă și nu de a descrie natura; el are doar ca fundal, ca element ce creează atmosferă, o însemnătate de sine stătătoare. El este cadrul care cuprinde diferitele etape ale retrăirii spirituale ale evenimentului înfățișat. Principiul acesta compozițional amintește în chip izbitor de picturile medievale; este posibil ca Michelangelo să fi văzut mai îndeaproape o reprezentare similară în ciclurile de imagini dispărute din vechea basilică a lui Petru sau a lui Paul. Aplicarea lui este însă diferită de cea din arta paleocreștină. În aceasta o asemenea organizare era dictată de preponderența misiunii pedagogice a artei: fără nici o unitate temporală sau spațială, scenele și figurile izolate acopereau suprafețele ca un fel de scriere hieroglifică. La Michelangelo însă era vorba de un complex de reprezentări imagistice care anula preocuparea artistului pentru obiectul concret, devenind, asemenea unei viziuni răsărite brusc din neant, elementul fundamental al compoziției. Contemporanii lui Michelangelo au discutat mult despre îndreptățirea prezentării unor personaje secționate de marginea de jos a cadrului. Astăzi ele sînt interpretate ca elemente ce sprijină și sporesc iluzia spațială, lucru despre care nici vorbă nu poate fi, pentru că nu există aici nici o iluzie de acest fel. Ele trebuie mai curînd puse în legătură cu independența acestor imagini lăuntrice față de ideea unei unități obiective, închise din punct de vedere compozițional și spațial; este vorba de un pas mai departe spre abandonarea studiilor după natură. Locul adevărului exterior îl iau adevărul lăuntric, trăirea interioară — și anume nu numai prin renunțarea la relațiile spațiale obiective, ci prin tot ce are pictura de comunicat privitorului. Pen-

tru orînduirea diferitelor grupuri Michelangelo alege o schemă similară celei din *Judecata de Apoi:* un arc de figuri care se ridică în stînga şi coboară în dreapta. În acest arc se înfige de sus, ca o pană, un triunghi; în locul în care arcul şi triunghiul se intersectează, este înfăţişată scena execuţiei, care constituie axul compoziţiei. Şase oameni, cîte trei în fiecare parte, sînt ocupaţi cu ridicarea crucii. Dacă-l adăugăm pe tînărul care se află în mijlocul lor, jucînd un rol însemnat în întreaga scenă, pe care l-am numi „protagonistul"[25], această scenă a înălţării crucii alcătuieşte un grup plastic liber, plin de grandoare, punînd o problemă formală de tipul celei pe care arta postelenistică a încercat să o rezolve în Taurul farnesin[26]. Acest grup constituie centrul compoziţiei: în el formele şi mişcările se înlănţuie în diversitatea lor şi se potenţează într-un mod care ni-l aminteşte pe Michelangelo din epoca anterioară, cînd sculpturile lui se întemeiau pe efortul de a smulge blocului de marmură dat maximumul posibil de viaţă, plastică. Tot aici se află centrul spiritual, reprezentat, lucru ciudat, nu de persoana lui Petru — el a încheiat socotelile cu viaţa şi este doar motivul în jurul căruia se petrece evenimentul de ordin spiritual — ci de tînărul pe care l-am numit „protagonistul". Pentru a înţelege semnificaţia acestui personaj, trebuie să ne îndreptăm privirea spre personajele situate dincolo de grupul strîns în jurul crucii. Ele se împart în două tabere, despărţite de protagonist. Cea din stînga este constituită de autorii asasinatului, care întruchipează voinţa şi acţiunea; ei formează o masă compactă. În partea dreaptă masa se dezintegrează în personaje izolate, închise ciudat în sine, asupra cărora se aştern umbre. Ele reprezintă contrastul faţă de personajele din stînga; ce întruchipează nu sînt acţiuni, ci gînduri şi sentimente, zugrăvite într-o bogată gradaţie a nuanţelor. Sus, în grupul ce urcă coasta muntelui, între femeia şi uriaşul ce merge alături de ea, o întrebare înfiorată şi un răspuns agitat; în spate, faţa pietrificată a unui moşneag care s-a dezobişnuit să mai vorbească şi, în contrast cu uria-

şul, un tînăr cuprins de o mare frămîntare. Dedesubt, un grup de femei cu capetele plecate, un cor ce plînge liniştit; încă mai jos, un om ajuns la maturitate, cu braţele încrucişate, adîncit în gînduri, îndepărtîndu-se grăbit — o făptură admirabilă, ce pare a fi un simbol al contemplaţiei. La picioarele lui, în stînga, se află cele patru femei: una cu trăsături schimonosite de durere, o a doua cu pumnii strînşi, o a treia cu un deget ridicat, care pare a le îndemna pe celelalte să-şi tempereze durerea. Iar sus, în jurul protagonistului, o galerie de frumoase capete de expresie. Chiar mişeii din dreapta grupului strîns în jurul crucii par a săvîrşi fapta în silă. Cele două tabere întruchipează astfel două lumi: cea a forţei, a vieţii active şi a materiei şi cea a celor ce sînt oprimaţi şi suferă, lumea sentimentelor şi a gîndurilor. Ca exponent al celor ce suferă, plini de gînduri, ne apare protagonistul, nu fiindcă i s-a dat această misiune, ci din impuls propriu. Erou de fapt al întregii picturi, el este pe punctul de a-l apostrofa pe comandantul soldaţilor; prietenii lui încearcă să-l reţină, îl îndeamnă să fie chibzuit, dar el va vorbi, crima ce se făptuieşte aici va vorbi. Comandantul încă nu ia în seamă ce se petrece, dar şi el şi oamenii forţei care-l însoţesc vor trebui să audă, pentru că este vorba nu de un om oarecare, ci de o idee ce va învinge, ca aurora care se înalţă la orizont.

Această operă a lui Michelangelo are astfel semnificaţia unui nou capitol, a unei noi peripeţii în arta sa, ca şi cupola Sf. Petru. Ceea ce se pregătise de mult în întreaga sa evoluţie duce acum, şi pe tărîmul artelor plastice, la o cotitură, la abandonarea totală a idealurilor sale din tinereţe. Locul conţinutului obiectiv, situat în afara omului, a observării naturii sau a idealizării ei, îl ia ca lege supremă, redarea în imagini a trăirii artistice subiective; el încearcă să arate nu cum s-au petrecut lucrurile şi nici cum pot fi ele redate cu cel mai mare efect pe cale artistică, ci valoarea pe care cele petrecute o au

 pentru viaţa sa interioară. Era firesc ca această

nouă înțelegere a lucrurilor să dea și problemei formei un nou conținut. *Răstignirea lui Petru* evidențiază acest lucru. Grupul plastic din centru și unele personaje din partea stîngă sînt încă concepute în vechiul stil: se văd acolo trupuri ce sînt înfățișate în mișcarea lor exterioară, în poziții complicate, personaje angajate intens în acțiune, cu mușchii încordați, strînse laolaltă, cu trupurile lor masive, în contraposturi pline de efect. În partea dreaptă, dimpotrivă, o simplificare cu totul remarcabilă: figuri ce se rînduiesc în forma unor pilaștri, în cazul cărora modalitățile complexe de organizare compozițională au trebuit să cedeze locul formelor elementare, bazate mai mult pe concepții lăuntrice de mare concentrare decît pe observație și ducînd, în esență, la un nou principiu al plăsmuirii formelor[27].

NOTE

1. Pietro Vanucci, numit Pietro Perugino (1446—1524), activ alternativ la Florența, Roma și Perugia.
2. Bartolommeo del Fattore, cu numele de călugăr dominican Fra Bartolommeo (1472—1517), pictor florentin.
3. El scrie textual: „offen gestanden — sie ist grundhässlich" („s-o spun deschis — este urîtă de-a binelea", în *Die klassische Kunst (Arta clasică)*, München 1901, p. 49.
4. Jacopo della Quercia (1374—1438), sculptor sienez, activ și la Florența, Lucca, Bologna.
5. Așa numiții Dioscuri (fii ai lui Zeus) — Castor și Pollux — de la Monte Cavallo, așezați în piața Quirinalului de la Roma, au fost considerați cîndva ca o operă a lui Phidias sau Praxiteles; de fapt sînt o imitație romană a unui grup statuar ieșit probabil din școala lui Lysipp.
6. Citatul întreg este: *„Sic volo, sic jubeo! sit pro ratione voluntas"*. *(„Așa vreau, așa poruncesc; ca motiv e deajuns dorința mea!")*, Juvenal, Satire, VI, 223.
7. Antonio Pollaiuolo (1429—1498), sculptor și orfevru, autor și al unei mici statui a lui David.
8. Luca Signorelli (1450—1523), pictor din Cortona, elev al lui Piero della Francesca.
9. Statuia lui Gattamelatta de Donatello, la Padova; statuia lui Colleone, de Verrocchio la Veneția.
10. Papa Nicolae al V-lea a hotărît reconstruirea vechii biserici, construite de Constantin (324—344), în anul 1452. Operațiunea a fost începută de Rossellino. Papa Iuliu al II-lea l-a însărcinat apoi pe G. da Sangallo și, în cele din urmă, pe Bramante cu realizarea lucrării. În 1547 li s-au adăugat Michelangelo, care a realizat cupola iar în continuare, Vignola, G. della Porta, D. Fontana și Maderna, autorul fațadei.
11. Ascanio Condivi (1475—1563) publică în 1553, la trei ani după *„Viețile"* lui Vasari *„Vita di M. A. Buonarotti"*, Ediția din 1553 este „cartea cea mai rară din bibliografia michelangelescă", cum spune Steinmann (cf. J. v. Schlosser, *Letteratura artistica*, Wien 1935, p. 374).
12. gr. ὕβρις : mîndrie, trufie, violență.
13. Monografia lui Hermann Grimm (1828—1901), *Das Leben Michelangelos (Viața lui Michelangelo)*, a apărut în anul 1860 la Hanovra.
14. Carl Justi (1832—1912) a publicat, în legătură cu Michelangelo, în 1900 la Leipzig *„Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen (besonders: „Das Gewölbe der sixtinischen Kapelle" und „Die Tragödie des Grabmals") (Michelangelo. Contribuții la explicarea operelor și a omului (îndeosebi „Bolta Capelei sixtine" și „Tragedia mormîntului")*, iar în 1909 la Berlin, *„Michelangelo I. Neue Beiträge" (Michelangelo. Noi contribuții)*.
15. A fost așezată și se află în biserica San Pietro in Vincoli dela Roma.
16. La biserica Sf. Francisc din Assisi picturile murale sînt realizate de Cimabue, Giotto, Pietro Lorenzetti, Simone Martini ș. a.
17. „dinainte de lege".
18. Giovanni Pisanno (c. 1250—1328), sculptor, deschizător de drumuri noi în arta sa. Opera la care se referă Dvořák, una din cele mai importante ale sale, este ansamblul de sculpturi și reliefuri realizat la amvonul bisericii Sant' Andrea din Pistoia.
19. Melozzo da Forlì (1438—1494), pictor din școala lui Piero della Francesca, maestru al perspectivei.
20. Domenico di Tommaso Bigordi, numit Ghirlandaio (1449—1494), a dominat totuși la sfîrșitul secolului al XV-lea arta monumentală florentină.
21. „toate au suflet".
22. În mitologia greacă, fiica lui Tantal și mama a șapte fii și șapte fiice. Lăudîndu-se că e mai presus de Leto, care nu avea decît doi copii, Apollo și Artemis i-au omorît copiii cu săgețile lor. Niobe i-a plîns pînă s-a transformat într-o coloană de piatră (pe muntele Sipylus din Lydia), din care lacrimile continuau să curgă.
23. Din Vatican, în apropierea Capelei sixtine.
24. Monument funerar, astăzi unic prin forma lui, din Roma, ridicat lîngă Porta S. Paolo și inspirat desigur de piramidele egiptene.
25. În text: *„der Sprecher"*.
26. Numit astfel pentru că a fost dezgropat în secolul al XVI-lea, în timpul papei Paul III (Farnese,) lîngă termele lui Caracalla. Opera, a cărei temă este împrumutată „Antiopei" lui Euripide, este atribuită sculptorilor Apollonios și Tauriskos din Tralles și a fost adusă din

insula Rhodos la Roma în epoca lui Plinius. Este înfăţişat momentul în care Zethos şi Amphion, pentru a răzbuna ruşinea suferită de mama lui Antiope din cauza lui Dirke, o leagă pe aceasta de coarnele unui taur sălbatic.

27. Nu am tradus partea finală a consideraţiilor lui Dvořák asupra lui Michelangelo din volumul consacrat artei italiene, pentru că ea se regăseşte în cea mai mare parte, formulată uneori în termeni identici, în paginile referitoare la Michelangelo, pe care le cuprinde eseul „Despre El Greco şi despre manierism".

PIETER BRUEGEL CEL BĂTRÎN*

„Acest maestru nu pare a ocupa, în opinia generală, locul ce i se cuvine"[1]. Cuvintele lui Friedländer**[2] caracterizează perfect stadiul actual în care se află înţelegerea artei şi însemnătăţii lui Bruegel. Pentru marele public el este în primul rînd „Bruegel al ţăranilor", ceea ce arată că atitudinea faţă de operele sale continuă să fie determinată aproape exclusiv de preocupări de ordin tematic. Dar chiar şi printre cunoscătorii artei, criteriile de apreciere a lui Bruegel sînt departe de a fi atît de lămurite cît ar fi necesar şi de dorit. Este adevărat că Bastelaer*** şi Friedländer**** au subliniat cu toată energia că Bruegel se numără printre artiştii de primă mărime; a rămas însă nelămurită poziţia lui în cadrul artei vremii sale, atît a celei din Ţările de Jos, cît şi a întregii arte

* Studiul a apărut în volumul: Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Piper Verlag, München, 1929.

** Max J. Friedländer, *Von Van Eyck bis Bruegel*, Berlin 1916, p. 160.

*** René van Bastelaer, *Peter Bruegel l'Ancien, son oeuvre et son temps*, Bruxelles 1907.[3]

**** Max J. Friedländer, *op. cit.* În afara acestor doi savanţi, datorăm cercetări fundamentale asupra lui Bruegel şi lui Axel Romdahl (Peter Bruegel der Ältere und sein Kunstschaffen, im *Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, Bd. XXV, S. 85 şi urm[4]. şi Georges Hulin de Loo, care a publicat un catalog critic al operelor lui Bruegel în lucrarea lui Bastelaer.)

europene. Din atmosfera generală idealistă a acesteia, influențată de arta italiană, Bruegel se înalță ca o apariție insolită, aproape ca un anacronism.

În timp ce Bastelaer vedea în arta lui Bruegel o revoluție a spiritului pozitiv ce domnea în Țările de Jos, Friedländer o derivă dintr-un „subcurent" care s-a menținut în Țările de Jos în marginea și împotriva marelui stil constituit sub fascinația italienilor.

Amîndouă aceste opinii nu mi se par suficiente pentru a caracteriza corect și exhaustiv importanța și măreția lui Bruegel. Nimeni nu se poate îndoi de faptul că arta lui Bruegel a avut la bază tradiții locale sau, mai cuprinzător spus, nordice. De ce și în ce mod însă aceste tradiții s-au putut întruchipa la mijlocul secolului al XVI-lea, aparent în opoziție cu celelalte curente artistice ale vremii, într-o personalitate cu totul excepțională, deschizătoare de noi drumuri, cum s-a făcut că, prin ea, spiritul nordic l-a învins pe cel sudic, Jan van Eyck pe Michelangelo, domeniul artistic secundar al tabloului de gen terenul principal al mitologiei și istoriei; de ce această victorie a fost mai mult decît un episod provincial sau național, de ce a dat ea o nouă orientare întregii evoluții a picturii de la nord de Alpi — toate acestea sînt întrebări care, prin situarea de pînă acum a problemei Bruegel exclusiv în sfera neerlandeză, abia dacă au fost atinse, deși sînt fundamentale pentru rezolvarea acestei probleme. Un artist de primă mînă, deschizător de drumuri, nu se află niciodată în afara situației spirituale generale a vremii sale, iar dacă nu vedem firele care îl leagă de ea, aceasta arată că nu am pătruns destul de adînc în înțelegerea atît a artei cît și a epocii sale.

Ceea ce Simmel a scris* despre sfîrșitul tragic al vieții lui Michelangelo, este valabil pentru întreaga epocă. Ruptă de abisurile întunecate și de

* Georg Simmel, *Philosophische Kultur*, Leipzig 1911, p. 181 și urm.[5]

probleme irezolvabile ale existenței, înțeleasă ca un domeniu al divinizării artistice a formei obiective și a manifestării ei senzoriale, ajunsă prin puterea autonomă a imaginației la o desăvîrșire suprafirească, arta atinsese limite care nu mai puteau fi depășite. În același timp însă nu se putea să nu devină evidentă prăpastia enormă dintre idealurile artistice și cerințele și nevoile spirituale ale unei omeniri care nu era dedată, ca odinioară cei vechi, cultului exclusiv al vieții, ci își construise, pe baza unei credințe escatologice, un sistem dualist artificial de bunuri spirituale și materiale, pămîntești și cerești și care era conștientă de limitele implicate de concepția renascentistă despre artă. În cercurile spirituale conducătoare s-a produs de aceea o reacție radicală împotriva idealismului formal al Renașterii, reacție care privea nu doar vreunul din obiectivele artei, ci întreaga atitudine față de artă și față de rolul ei în viața spirituală. De unde mai înainte arta avea rolul conducător, ea a devenit brusc subordonată, din chintesența valorilor supreme ale omenirii arta s-a transformat într-un mijloc ce trebuia să servească în marea luptă spirituală a omenirii. Nimeni n-a înțeles mai devreme și mai adînc decît Michelangelo această prăbușire dinăuntru a mîndrului edificiu, nimeni nu s-a comportat mai emoționant decît el, care, la bătrînețe, și-a întors privirile de la ceea ce fusese gloria vieții sale, pentru a da artei un nou conținut izvorît din noua conștiință spirituală.

Era vorba însă aici nu doar de un artist sau altul. Așa cum, după o noapte de sărbătoare, grijile vieții revin odată cu zorile, tot astfel în lumea creștină s-a reactualizat în toate domeniile vieții spirituale imensul complex de probleme, contradicții și nevoi spirituale nerezolvate, preluat de la evul mediu și care dormitase doar sub cultura Renașterii. Unitatea artificială a acestei culturi s-a dezintegrat de aceea într-o mulțime de curente și puncte de vedere noi sau vechi, dar redevenite brusc actuale, ceea ce a dus la încercări nenumărate, greu de cuprins, aparent cu totul divergente,

dar pornind toate din aceeași sursă, de a răspunde complexității problemelor vieții, pe care Renașterea le ocolise și pe care reformatorii voiau să le înlăture prin simplificare forțată, fără să reușească însă a le da o rezolvare istorică sau psihologică, speculativă sau practică, religioasă sau sceptică, lăuntrică sau exterioară. Puține au fost epocile care să fi fost, ca aceasta, lipsită de creații de mare strălucire aparentă, dar atît de răscolită de forțe transformatoare, distructive și fecunde.

Arta, care și-a pierdut rolul ei conducător, s-a reorientat în acest context în trei privințe.

1. În domeniul ideilor, ea a devenit mult mai mult decît în perioada precedentă, expresia tuturor preocupările spirituale și a cunoștințelor concrete. A fost eliminată dubla limitare din vremea Renașterii, determinată de tradiție și de considerente formale. Eforturile de ordin ilustrativ capătă un rol asemănător celui avut cîndva în evul mediu, cu deosebirea însă că locul cercului restrîns de idei și imagini prestabilite, condiționate de religie, l-a luat pentru întîia oară difuzarea largă a unei concepții despre lume întemeiată pe orientări atît religioase cît și profane, pe știință ca și pe imaginație.

2. În relația sa față de factorul subiectiv, care a dobîndit o influență mult mai decisivă asupra artei decît ideea perfecțiunii și ordinii ideale a creației. Lipsa unei orientări unitare a dus în mod inevitabil la o mare diversitate de posibilități, la o mulțime de tensiuni, de la virtuozitatea și artisticitatea extremă care îmbina forme împrumutate, linii și culori frumoase, o senzualitate exacerbată și abstracții ideale în construcții meșteșugite, dar fără substanță, pînă la exprimarea înflăcărată a trăirii celei mai intime a conținutului înfățișat sau a proiecției sale senzoriale. Oricît de diferiți ar putea părea, Spranger[6] și Greco, de exemplu, Tintoretto și Heemskerk sînt reprezentanți ai aceleiași arte, ai aceluiași nou idealism, care se deosebea de cel din prima jumătate a secolului, tot atît cît se deosebea aspirația sf. François de Sales

spre reînnoirea creștinismului de cea a lui Luther și a lui Savonarola.

3. În atitudinea ei față de natură. În timp ce în epoca Renașterii idealitatea era indisolubil legată de manifestarea ei concretă, conformă legilor fizice, sursa și premisa ei fiind o concepție unitară despre natură, iar idealul — natura ridicată la perfecțiunea conceptuală, acum se formează, o dată cu transferul unității de la obiect la subiect, un mod dualist de a vedea lucrurile. Ca în evul mediu, întîlnim, în cadrul unor orientări coexistente, ba chiar la același artist, în aceeași operă, un realism total al formei și obiectului alături de motive și forme fără nici o legătură cu observarea naturii, portrete alături de rețete de atelier, pictură de gen alături de semnificații supralumești, realitate alături de ceea ce depășește această realitate. Bogăția creației artistice atît de diverse și de eterogene din secolele următoare nu ar fi de înțeles fără această posibilitate principială de alegere și utilizare subiectivă a unui grad sau altul de realitate.

Aceste noi premise au constituit punctul de plecare al artei lui Bruegel. Începuturile sale nu s-au deosebit de cele ale multor manieriști din generația sa sau din cea care i-a urmat. Printre trăsăturile caracteristice ale noii situații artistice se numără apariția de întreprinderi de editură, care urmăresc să satisfacă noile și variatele cerințe artistice ale publicului. Bruegel a lucrat pentru o asemenea editură, prima din Țările de Jos. Hieronymus Cock[7], întemeietorul și conducătorul întreprinderii, a editat diferite opere de artă: pe lîngă tablouri vechi și noi, considerate ca o înaltă școală a artei, și opere de Bosch, curiozități vechi și noi, ornamente grotești, portrete de oameni renumiți, peisaje și ruine, imagini așadar, în care pe primul plan se află interesul pentru obiectul reprezentat*. Mai lucrează pentru el italianul

---

* Cf. Robert Hedicke, *Cornelis Floris und die Floris-Dekoration*, Berlin 1913, p. 330 și urm.[8]

Ghisi[9], renumitul peisagist Matthias Cock[10], olandezul Heemskerk[11] şi mulţi alţi artişti, printre care şi Bruegel, a cărui obligaţie principală pare a fi fost la început de a furniza desene pentru gravuri şi imagini peisagistice. El desenează, cum se obişnuia în genere pe atunci, vedute în care elementele desprinse din natură erau organizate în compoziţii ideale. Pentru a realiza asemenea vedute pare a fi călătorit în primul rînd Bruegel, ca şi Heemskerk, în Italia.

Ar fi însă evident greşit să tragem de aici concluzia că Bruegel nu a adus din sud decît studii de peisaj. În chiar aceste studii putem observa influenţa picturii italiene a vremii. Compoziţiile au mai multă mişcare şi în locul aglomerării de detalii şi de linii statice, ca şi al tonalităţii unitare a operelor sale timpurii, apar mase echilibrate, un joc pasionant de curbe şi de contururi mişcate, zone luminoase şi întunecate pe mari suprafeţe. Şi mai clară este înrîurirea în compoziţiile cu personaje. Înainte de călătoria în Italia, ele lipseau cu totul; după această călătorie devin precumpănitoare în producţia lui Bruegel, seria lor fiind deschisă de opere care se situează indiscutabil în vecinătatea operelor manieriştilor italieni din acea vreme. *Învierea lui Hristos*, care n-a putut fi executată decît ori în timpul şederii în Italia, ori imediat după aceea, este cît se poate de concludentă în această privinţă. Personajele şi accesoriile sînt neerlandeze; dar unde găsim pînă la această lucrare, în Ţările de Jos, o punere în scenă atît de liberă, în care efectul de ansamblu domină detaliile, unde găsim o asemenea potenţare a contrastelor, a dinamicii compoziţiei ce depăşeşte, integrîndu-le, momentele psihologice izolate, a efectului fantastic astfel obţinut, care îmbină realismul cu miraculosul şi fabulosul într-o unitate artistică indisolubilă, fără a trebui să renunţe pentru aceasta la construcţia epică clasică a naraţiei, în cadrul unei organizări spaţiale libere şi lesne de urmărit? Nu este greu să stabilim existenţa a multiple puncte de contact cu arta italiană a acelei vremi, cu arta manieriştilor florentini, cu Parmiggianino[12]

şi cei ce-l urmau, cu şcoala de la Fontainebleau[13]. Mai importante însă decît influenţele izolate erau pentru Bruegel noile căi ale artei asupra cărora i-a deschis ochii călătoria sa în Italia. Cu toate meritele şi cuceririle ei, pictura neerlandeză mai veche era închistată în convenţii, în caracterul impersonal atît al naturalismului mai vechi cît şi al romantismului de ultimă oră, în cercul aproape închis de probleme formale, precum şi într-o tematică în care predominau teme şi puncte de vedere religioase obiective. Timpurile noi cereau însă ceva care să se situeze pe plan spiritual, deasupra problemelor de ordin tematic şi formal. Sînt de aceea sacrificate, aşa cum am amintit, uniformitatea concepţiei şi legităţilor naturaliste sau idealiste, ca şi ideile prestabilite, apriorice, despre ce are sau nu importanţă; locul lor îl ia o libertate lăuntrică mai mare a personalităţii artistice. Ea este cea care stabileşte criteriile şi alege forma şi conţinutul aşa cum crede de cuviinţă, uneori urmînd anumite modele, repetînd vreun canon, alteori însă inspirîndu-se din natură, din marea diversitate a prezentului şi trecutului istoric sau a propriei vieţi sufleteşti.

Italia a fost leagănul acestei transformări, acolo au fost sfărîmate mai întîi limitele impuse de regulile renascentiste. Noua orientare a imaginaţiei artistice s-a manifestat însă mai puternic şi mai adînc în cea de a doua jumătate a secolului în afara Italiei, în primul rînd în Ţările de Jos, în Franţa şi în Spania. Ea apare mai întîi ca o anarhie confuză şi în mari zone ale producţiei artistice această răsturnare a valorilor în artă a fost multă vreme resimţită ca o pendulare lipsită de criterii. În acelaşi timp însă această efervescenţă duce la apariţia unor personalităţi şi aspiraţii artistice de neconceput pînă atunci. O astfel de personalitate a fost Bruegel. Călătoria lui în Italia i-a lărgit în acest sens orizontul; el se întoarce de acolo ca artist modern, care a învăţat să vadă oamenii, natura, tragicomedia vieţii, nu prin prisma unor norme generale, ci aşa cum ele se oglindesc în propria sa imaginaţie. Ceea ce, cu o ge-

neraţie mai tîrziu, îşi va dori Montaigne avînd conştiinţa clară a noilor relaţii cu lumea înconjurătoare: *„l'imagination assez pleine et assez étendue pour embrasser l'univers comme sa ville"*[14], începe deja să caracterizeze creaţia lui Bruegel, care a devenit o activitate poetică creatoare.

În marile alegorii create după întoarcerea sa, Bruegel îmbină elementele cele mai eterogene, simbolistica paleocreştină şi motive realiste, arhitecturi flamboyante şi peisaje care seamănă cu motivele de la începutul secolului cu făpturi rafaeleşti, descrieri fidele desprinse din viaţa prezentului şi născociri fantastice. În ele se îmbină încă în mod oarecum forţat cele trei tărîmuri ale fanteziei care, ajungînd în perioada următoare la o însemnătate de sine stătătoare, au dominat arta lui Bruegel. Era mai întîi acea lume a grotescului, a infernalului, natura replăsmuită în imagini monstruoase. Bosch îl precedase în această direcţie cu o jumătate de secol în urmă.

Este evident o greşeală să-l considerăm pe Bruegel doar un continuator al lui Bosch. El nu-l continuă, ci se întoarce la el, aşa cum pe la mijlocul şi în a doua jumătate a secolului artiştii începuseră în genere să-şi întoarcă privirile spre pictura neerlandeză mai veche. De la Bosch, Bruegel a preluat mai întîi tendinţa satirică şi didactică a unor lucrări, pentru care interesul orientat în prima jumătate a secolului mai ales spre probleme formale manifesta puţină înţelegere. Totuşi tonul şi conţinutul satiric devin curînd la Bruegel cu totul diferite de cele ale lui Bosch. Este ca şi cum l-ai compara pe Rabelais cu Brant[15]. La Bosch domnesc încă demonologia medievală, simbolizarea forţelor misterioase, de care este înconjurat omul în natură şi în viaţă, iar moralistul stă, cu toată inepuizabila bogăţie a imaginaţiei, mai presus de poet.

La Bruegel accentul se mută asupra observării şi descrierii aspectelor vieţii. În ele şi nu altundeva găseşte şi caută el grotescul şi bizarul. Îl interesează nu atît cum trebuie să fie oamenii, ci îi arată, în trăsături energice şi pline de umor, aşa

cum sînt în realitate, cu păcatele, patimile şi ciudăţeniile lor, lăsînd pe seama privitorului să tragă din aceasta vreo învăţătură. Mai mult încă decît la Rabelais, didacticismul trece la el treptat pe planul ultim, fiind absorbit de preocupări pur artistice. Ce lucruri curioase poţi vedea dacă priveşti mai îndeaproape oamenii cu întreaga lor comportare, cîte aspecte amuzante şi care te pun pe gînduri, vesele sau înduioşătoare, nu-ţi apar demne de a fi înfăţişate artistic — iată ce spun tablourile şi gravurile din perioada de mijloc a creaţiei sale. N-ai nici o nevoie de exagerări şi monstruozităţi — iar vechea satiră didactică, de esenţă religioasă, se transformă într-un tablou de moravuri funciarmente artistic.

Nu are însă oare în nord, pictura de moravuri o lungă preistorie, cu Pieter Aertsen[16], cu monogramistul din Braunschweig, cu Lucas van Leyden, cu Dürer şi Jan van Eyck, mergînd chiar şi mai departe în urmă pînă la droleriile picturii şi sculpturii gotice? Desigur, tot aşa cum făpturile plăsmuite de Michelangelo au o lungă preistorie. Dar aşa cum pe acestea le desparte o lume nu numai de cele ale unui Giovanni Pisano, ci chiar de cele ale predecesorilor săi imediaţi, şi Bruegel a ridicat pictura de moravuri pe o treaptă nouă, superioară. La înaintaşii săi, ea îşi avea rădăcinile în imitarea naturalistă gotică a realităţii. Precum animalele şi plantele, clădirile şi peisajul, tot astfel personajele şi scenele de gen erau pictate aşa cum erau în viaţă, „cum le-a creat Dumnezeu", ca parte integrantă a unui concept despre lumea exterioară care le depăşea cu mult, a acelei presupuse unităţi metafizice, cu care erau corelate, într-o anumită gradaţie corespunzătoare semnificaţiei lor spirituale, toate elementele imaginii, de la cea mai simplă experienţă cotidiană pînă la cele mai adînci taine ale credinţei.

Curînd însă această unitate a fost destrămată de Renaştere, din comentariul şi accesoriile profane ale „adevărurilor sfinte" au început să se dezvolte specii artistice independente, la care însă caracterul ilustrativ este precumpănitor. Bagajul de for-

me şi tipuri pe de o parte, pe de alta repertoriul tematic sînt lărgite prin includerea de personaje şi scene realiste menite fie să sporească impresia de realism al reprezentării plastice, fie să trezească interesul pentru concret. Ele urmăreau însă totodată, ca la Aertsen, să prezinte publicului nordic în veşminte profane noul sentiment al monumentalităţii şi libertăţii statuare din creaţiile lui Michelangelo, arta compunerii grupurilor a lui Rafael sau stilul pictural al veneţienilor.

Elementele de istorie a moravurilor rămîn însă la suprafaţa lucrurilor, sînt doar unul din mijloacele artistice folosite de manieriști, nu ajung să devină autonome, să aibă o însemnătate mai adîncă pentru înţelegerea spirituală a complexităţii vieţii.

Pe această treaptă s-au ridicat abia în opera lui Bruegel. El pictează viaţa poporului, aşa cum a pus-o în valoare Shakespeare. La acest mare poet al manierismului ea este fundalul mişcător, plin de o multitudine de forme de viaţă, al puternicelor caractere pe care le-a plăsmuit. La Bruegel viaţa poporului este opusul personajelor ideale sintetice, în care predecesorii şi contemporanii săi căutau semnificaţii artistice superioare. Aceasta corespundea rolului pe care realismul, contrapus construcţiilor ideale, l-a jucat în genere în perioada manieristă. Bruegel a fost totuşi primul artist pentru care scenele realiste din popor nu erau doar punere în scenă exterioară, pentru care viaţa însăşi constituia criteriul de apreciere a omenescului, sursa studiului şi cunoaşterii instinctelor, cusururilor, patimelor, moravurilor, deprinderilor, gîndurilor şi sentimentelor ce-i stăpînesc pe oameni. Nu este însă vorba la el de indivizi izolaţi, care au trăit, simţit şi creat lucruri deosebite, ci de masa, de mulţimea de indivizi care, în întregul ei, ia locul făpturilor ideale bisericeşti şi profane, sau de personaje care pot fi considerate ca exponenţi ai acestei mulţimi. Chiar orbii sau femeile epileptice au fost înfăţişaţi nu izolaţi, ci formînd grupe întregi. Reprezentarea maselor de oameni era una

din trăsăturile caracteristice esenţiale ale artei creştine; în timp ce pînă atunci ea era numai ecoul unor întîmplări de grad mai înalt, a căror cauză se afla dincolo de viaţa normală, sau un mijloc de a spori verosimilitudinea exterioară şi efectul realist al reprezentării, Bruegel a introdus în artă ceea ce scriitorii mai noi au numit sufletul poporului: viaţa psihică proprie unei largi pături a poporului, în specificitatea şi autonomia ei, cu toate determinantele ei antropologice şi în aspectele ei concrete cultural-istorice. Prin aceasta el a introdus o concepţie nouă despre adevărul lăuntric al înfăţişării oamenilor. Ar însemna însă să nu înţelegem deloc semnificaţia tablourilor şi gravurilor sale în cadrul evoluţiei istorice, dacă le-am numi populare şi am crede că au fost create ca divertisment pentru acele cercuri care le-au furnizat temele şi motivele. Ar însemna să tragem, pe baza conţinutului înfăţişat, o concluzie tot atît de falsă ca şi aceea potrivit căreia Millet şi-ar fi pictat tablourile pe teme rustice pentru locuitorii satelor sau Dostoievski şi-ar fi scris romanele pentru oamenii sărmani şi pentru cei ce au făptuit crime.

Cel ce cunoaşte bine întrega evoluţie spirituală a epocii moderne, nu se poate îndoi de faptul că, dacă picturile de moravuri ale lui Bruegel se numără printre creaţiile cele mai semnificative şi mai importante pentru viitor ale secolului al XVI-lea, aceasta se datoreşte nu numai calităţilor lor picturale. Se simte în ele acelaşi spirit lumesc, optimist, plin de îndrăzneală a gîndului, care era propriu celor mai avansate curente religioase ale vremii şi care a constat în reprimarea tendinţei transcendente în teologie şi în ancorarea religiei într-un umanism natural, nelegat de vreun crez sau de vreo dogmă bisericească. Promotori în această direcţie au fost scriitorii englezi şi neerlandezi. „Importanţi sînt oamenii nu confesiunile", scria gravorul, umanistul şi omul politic Coornhert[17], iar cînd la Amsterdam un biet cetăţean trebuia să fie condamnat la moarte pentru că-l so-

 cotea pe Hristos doar un om, părerea primarului

Peter van Hooft a fost următoarea: „nu este cazul să lăsăm ca viaţa oamenilor să depindă de subtilităţile învăţaţilor".

O mutaţie asemănătoare se înregistrează în toate celelalte domenii ale vieţii spirituale: în ştiinţe, care au început să-şi scuture ultimele lanţuri ce împiedicau independenţa lor deplină de gîndire, cunoaşterea naturii şi a omului devenind precumpănitoare, în concepţiile juridice, la baza cărora a fost pus de către Bodin[18], Grotius[19] şi alţii dreptul natural, şi în situaţia politică şi socială, pentru a căror nouă fază sînt semnificative pe de o parte realizarea unirii Ţărilor le Jos pe baza nu a unei idei generale, ci a evoluţiei naturale şi a comunităţii de interese, pe de alta începuturile naţionalismului modern în Franţa; dar mai ales în noua direcţie luată de artă şi literatură prin orientarea capacităţii artistice imaginative spre întîmplările firești ale vieţii.

Am atras mai înainte atenţia asupra concordanţei ce există între scenele populare ale lui Bruegel şi cele ale lui Shakespeare. O legătură directă între ele nu este posibilă. Înrudirea are mai curînd la bază noua direcţie a dezvoltării căreia-i aparţin atît marele poet cît şi artistul deschizător de drumuri din a doua jumătate a secolului. De la Rabelais şi Bruegel pe de o parte, la Cervantes, Shakespeare şi Callot pe de alta s-a desăvîrşit marea operă de constituire a unui nou realism plastic şi poetic, întemeiat pe descoperirea şi reprezentarea artistică a adevărului vieţii, desprins din observarea vieţii reale psihice şi fizice a poporului. În *Gargantua* acest adevăr, exagerat pînă la parodie, este încă amestecat cu elemente stilistice vechi. Bruegel i-a dat întreaga lui semnificaţie autonomă, concentrîndu-şi, cu o îndrăzneală genială, descrierile sale în primul rînd asupra acelei pături, prin care acest adevăr al vieţii se exprima în modul cel mai evident şi mai pregnant. Cervantes îl opune, cu o ironie superioară, vechilor idealuri, Shakespeare face din el substructura marilor sale caractere, care se dezvoltă din această realitate vie, în opoziţie totală cu eroii atempo-

rali, situaţi dincolo de realitate, de tip şi stil michelangelesc. Callot, la rîndul său, transformă acest adevăr al vieţii în materialul obiectiv al unei contemplări critice, stîrnite de sentimente altruiste, a existenţei umane, de tipul celei care a devenit mai tîrziu punctul de plecare al doctrinelor sociale din epoca iluminismului. Această linie a evoluţiei reprezenta la nord de Alpi, în epoca manierismului, un punct culminant al creaţiei artistice în care mari artişti şi scriitori ai acestei perioade au dat expresie unei noi concepţii despre lume şi viaţă. Prin operele lor a fost întemeiată o artă nouă, pe care stilul patetic şi eroizant al secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea au pus-o, este adevărat, din nou în umbră, dar care continuă să fie vie, ca una din componentele întregii arte de mai tîrziu, în unele domenii ale artei, în unele specii artistice şi, latent, pretutindeni, astfel încît a ajuns să domine întregul cîmp al artei, trebuind astfel considerată ca unul din cei mai importanţi factori ai evoluţiei din epocile ulterioare, unul din factorii ce o deosebesc principial de perioadele artistice ce le-au precedat.

După această încercare de a situa arta lui Bruegel în cadrul evoluţiei spirituale generale, putem reveni la operele sale.

Concomitent cu noul fel de a înţelege conţinutul istoriei moravurilor, Bruegel a început să-şi compună în alt mod şi tablourile. Lucrările sale timpurii nu oferă mai deloc elemente care să le deosebească în chip esenţial de arta contemporanilor săi mai avansaţi.

Punctul lor de plecare era acumularea a cît mai multe şi mai interesante motive izolate, care erau apoi îmbinate, în spiritul Renaşterii, într-o imagine construită unitar şi obiectiv. Detalii peisagistice şi personaje sînt grupate şi rînduite în planuri ale spaţiului pictural, în aşa fel încît pe de o parte să sublinieze primul plan al tabloului, pe de altă parte, dispuse fiind în perspectivă, să conducă privirea, ca un fel de culise, în adîn-

cime, ceea ce corespundea tradiţiilor aşezării normale, faţă în faţă, a cadrului spaţial al tabloului şi a privitorului.

După călătoria în Italia, Bruegel a dezvoltat în continuare acest tip de compoziţie. În operele executate la puţin timp după întoarcerea din sud şi uneori şi mai tîrziu, imaginea este articulată clar în sensul romanismului. Mase sînt contrapuse maselor şi distribuirea lor pe suprafaţă şi în spaţiu este stăpînită de o ordine ritmică ce echilibrează forţele contrare.

Paralel cu aceasta încep însă să se înmulţească detaliile, astfel încît tablourile dau impresia unei învălmăşeli pestriţe. Ele se desfăşoară ca o cronică, desenatorul şi pictorul umplînd suprafeţele şi spaţiile, cu o *horror vacui*[20] medievală, şi nemaiacordînd importanţă unei organizări compoziţionale obiective. Dacă pe unele personaje şi grupe sau elemente peisagistice se pune un accent mai mare decît pe altele, aceasta se face în scopul clarificării conţinutului înfăţişat şi nu din motive apriorice, formale. De regulă domneşte o învălmăşeală nestăpînită, o aglomerare de motive particulare egale ca importanţă, ca şi cum artistul ar vrea să spună prin aceasta că nu oamenii luaţi în parte contează, ci fragmentul desprins din totalitate, nu o întîmplare sau alta, ci bogăţia imensă a vieţii care sfărîmă şi se revarsă peste toate îngrădirile şi construcţiile prestabilite.

Acest efect este sporit de mişcarea vie a personajelor. Ea nu se întemeiază pe tipurile de mişcare statuară ale artei clasice şi italiene, şi nici pe mase compacte în mişcare, ci pe infinita diversitate a acţiunilor vitale, care-şi găsesc oglindirea în toate zonele tabloului. Sînt alăturate nenumărate fapte de viaţă, surprinse în zbor din viaţa zilnică a oamenilor, figuri caracteristice, particularizate nu în funcţie de anumite probleme formale, ci prin adevărul lor desprins direct din viaţă, toate la un loc amintind mişcarea plină de viaţă a unui muşuroi de furnici transpus la scară umană.

În ultimii ani ai deceniului al şaselea, Bruegel a început să-şi conceapă tablourile într-un chip 390

diferit. În capodoperele acestei perioade — este vorba de *Proverbele* din Berlin, de *Lupta carnavalului cu postul* şi de *Jocurile de copii* de la Viena — întîlnim în locul vălmăşagului dezlănţuit din compoziţiile anterioare o construcţie clară, unitară, a imaginii. Dar o gradaţie după însemnătatea lor a personajelor este evitată cu şi mai multă consecvenţă. Aşa, de exemplu, copiii ce se joacă sînt repartizaţi, ca modelul unui covor, în mod egal pe suprafaţa tabloului. E ca şi cum pictorul ar fi vrut să opună compoziţiei italiene artistic construite contrariul lor cel mai evident, dezintegrînd-o în elemente omogene.

Şi mai izbitoare decît în lucrările anterioare este lipsa oricărui centru al compoziţiei. Diferitele personaje şi grupuri acoperă în mod egal scena, ca figurile jocului de şah, legate între ele prin activitatea comună, prin jocul plin de mişcare, vesel şi tineresc, care ar putea fi însă continuat în toate direcţiile, dincolo de cadrul tabloului.

Această reprezentare a vitalităţii ce se manifestă prin exemple coordonate, care s-ar putea multiplica la infinit, o vitalitate firească instinctivă, determinată doar de condiţiile generale ale existenţei umane, nu mai este, ca în imagini asemănătoare mai vechi, o revărsare haotică peste limitele oricărei structuri artistice, iar semnificaţia ei nu se epuizează prin aglomerarea momentelor narative. Cu tot dinamismul grupurilor, efectul de ansamblu este liniştit, peste tumultul zgomotos al jocului copiilor domneşte calmul scenografiei spaţiale.

Această scenografie este foarte curioasă. Planul prim a fost astfel extins încît să acopere o vastă suprafaţă de pămînt care constituie scena întîmplărilor înfăţişate. Clădiri şi perspective spre străzi laterale încadrează, fără să-l închidă, locul acţiunii, pe care artistul l-a privit dintr-un punct mai înalt, astfel încît să putem cuprinde cu ochii, clar articulate, toate evenimentele ce se petrec acolo.

Esenţialul este aici nu extinderea în suprafaţă 391 a scenei evenimentelor şi nici mersul din motiv în

motiv în adîncime, în conformitate cu o construcţie perspectivală, ci faptul că este înlesnită o privire imediată de ansamblu, a situaţiei, văzută ca din zborul păsării, care aduce imaginea mai aproape.

Această modalitate nu era cu totul nouă. Suprafaţa de teren montantă întîlnită adesea şi la predecesorii lui Bruegel, o anunţă, ca şi obiceiul ilustratorilor de a clarifica prin vederea lor de sus reprezentarea unor întîmplări şi suprafeţe complicate. Ceea ce era însă pînă atunci numai un compromis între obişnuita reprezentare spaţială şi naraţia larg desfăşurată sau un simplu procedeu tehnic, se transformă la Bruegel în mijloc autonom, folosit cu superioară înţelegere, pentru a exprima relaţia artistului cu lumea înconjurătoare. Artistul o domină, dar în alt mod decît Michelangelo şi urmaşii săi, al căror simţ şi voinţă artistică se înălţau deasupra vieţii zilnice prin înseşi formele şi obiectele înfăţişate, prin caracterul suprauman şi prin idealitatea corpurilor, prin îmbinarea lor în uriaşe apoteoze ale unor forţe şi energii dezlănţuite, dar stăpînite artistic, prin viaţa ridicată la o tensiune mai înaltă, prin patosul şi conflictul dramatic dintre fizic şi psihic.

Faţă de ei, Bruegel ne înfăţişează viaţa aşa cum este, ca un crîmpei dintr-o inepuizabilă varietate care se sustrage oricăror norme, ne-a arată aşa cum s-ar desfăşura ea pe o scenă în faţa privitorului.

Această senzaţie a realului nu este însă totul, cum era pentru naturaliştii de pînă atunci care se subordonaseră total realităţii şi se străduiseră să o cunoască pe deplin şi să ajungă prin studii, prin imitarea unor aspecte izolate şi prin norme ale experienţei, la principii perspectivale verificabile şi la exactitate anatomică. La Bruegel punctul de vedere este altul. El este spectatorul în faţa căruia se desfăşoară viaţa, dar pe care o vede în unitatea ei. Este vorba aici nu de a opune realităţii o lume idealizată artistic, teoretică, şi nici de a reda doar aspecte izolate ale realităţii, ci de o nouă concepţie despre realitatea întregii existenţe umane, aşa cum ea se revelează spiritului

contemplativ şi meditativ. Accentul se pune pe capacitatea de pătrundere a artistului, care descoperă totodată viaţa socială a omului, în interacţiunea ei, cu trăsăturile şi forţele ei vitale, şi care, dînd acestor descoperiri — nu dintre cele mai mărunte ale marii epoci a descoperirilor — formă artistică (poetică şi plastică), se înalţă şi-l înalţă şi pe privitor pe o treaptă superioară a înţelegerii vieţii.

Această concepţie despre lumea înconjurătoare se oglindeşte şi în modul de reprezentare a spaţiului, în relaţia dintre spaţiul reprezentat şi artist sau privitor. În cadrul naturalismului din secolul al XV-lea exista un raport de coordonare între artist şi modul de reprezentare artistică, raport determinat de ideea existenţei unei legităţi obiective, care trebuie să se regăsească în opera de artă. În epoca noului idealism italian, care punea opera de artă mai presus de determinările naturale, privirea se îndreaptă, realul îmbinîndu-se cu suprarealul, tot mai mult în sus. La Bruegel ea se îndreaptă, din punctul înalt al unei înţelepciuni şi al unei concepţii despre viaţă inductive şi subiective, în jos asupra totalităţii vieţii, a cărei explicare şi înţelegere a devenit una din sarcinile principale ale artei nordice.

Bruegel a creat în felul acesta un principiu compoziţional diametral opus celui de-al doilea mare principiu compoziţional subiectiv al secolului al XVI-lea, cel al lui Michelangelo, şi care în chip firesc, a şi dat alte roade. Gîndirea plastică a lui Michelangelo se desprinde de orice limitare istorică şi locală, fanteziile sale figurale sînt general omeneşti şi absolute, „în timp şi în eternitate". Arta narativă a lui Bruegel se orientează tot mai mult spre aspecte determinate în timp şi spaţiu, nu în scopul unor observaţii naturaliste sau al rezolvării unor probleme formale, ci pentru că viaţa omenească însăşi, în diversitatea ei şi cu condiţionările ei fireşti, a devenit sursa concluziilor general valabile şi a marilor reali-

zări artistice.

Afirmația aceasta este valabilă nu numai pentru descrierea stărilor sociale, ci și pentru redarea naturii în corelația ei cu existența umană.

Este curios faptul că la Bruegel, care a călătorit în Italia în calitate de pictor de vedute, reprezentările peisagistice au jucat, după întoarcerea sa din Italia, la început un rol relativ redus. Din cînd în cînd a mai desenat pentru editorii săi scene peisagistice, asemănătoare prin compoziția lor dinamică și patetică celor realizate în Italia sau care îmbinau studii după natură în descrieri mai curînd narative; l-au preocupat însă mult mai mult imaginile în centrul cărora se afla existența umană. Peisajul a dobîndit în creația sa o nouă valoare abia către sfîrșitul anilor '50, cînd Bruegel a început să înțeleagă sensul mai adînc al problemei vieții în întreaga complexitate a interrelațiilor ei naturale, și cînd, îmbogățit de această transformare în ce privește atît conținutul cît și concepțiile plastice, a pornit-o pe calea care a dus la magnificele creații ale epocii tîrzii, deschizînd o nouă epocă în interpretarea și redarea artistică a vieții*.

Printre cele mai mari înnoiri pe care arta le datorează secolului al XVI-lea se află și dezvoltarea luată de peisaj, care a ajuns să aibă, în epoca următoare a picturii europene, o importanță pe care n-a avut-o în nici una din perioadele anterioare. Această evoluție s-a produs pe două căi.

Mai întîi prin faptul că pictura de peisaj a devenit un domeniu special al picturii. Premisele artistice ale acestei specii le găsim în Renașterea italiană, al cărei antropocentrism tematic neoantic nu-i lăsa însă peisajului decît rolul de fundal și culise. Totuși cadrul spațial al reprezentărilor figurale a beneficiat și el de cuceririle Renașterii, de progresele făcute în domeniul compoziției și în

* Cf. excelenta lucrare a lui Ludwig Baldass: „Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Bruegel". *Jahrbuch der kunsthist. Sammlung des allerh. Kaiserhauses*, XXXIV, p. 111 și urm.[21]

redarea naturii, care s-au dezvoltat și autonom în așa numitele „paesi"[22]. Cînd însă Renașterea a fost preluată de lumea nordică și unitatea ei lăuntrică s-a destrămat, fondul de peisaj a început să fie cultivat independent de invenția figurală, ca o specie deosebită a picturii. Această specie putea servi noilor cerințe culturale prin faptul că era adecvată redării realității concrete, care a fost un rezultat al scientifizării artei în vremea Renașterii. Totodată însă marele stil al italienilor a fost transmutat într-un domeniu de care nordul nu era mai puțin interesat decît de temele figurale. Astfel s-a născut în perioada manierismului pictura de prospecte[23] și de vedute pentru care, după cum știm, Bruegel a făcut călătoria în Italia, precum și pictura peisagistică compozițională, căreia i-a devenit un adept în sud și al cărei sens consta în îmbinarea reprezentării peisajului cu obiective și criterii ale artei figurale a vremii. Din punctul de vedere al conținutului, acest „tip special de peisaje" se situa la polul opus peisajului artistic însă el era doar reflexul lui, fără vreo însemnătate esențială în ce privește înțelegerea mai adîncă a interrelațiilor în viață.

A apărut însă și un al doilea curent, ale cărui începuturi pot fi urmărite pînă departe în evul mediu. Elementul deosebitor îl constituie înțelegerea relației dintre redarea omului și redarea naturii. Este adevărat că în evul mediu motivele peisagistice se limitează să fie un comentariu ocazional pe marginea întruchipării adevărurilor și puterilor eterne, dar chiar în această formă rudimentară ele sînt puse pe același plan cu existența pămîntească a omului. Pentru omul medieval și în ele se oglindea în chip independent spiritul ordonator al providenței. Arta nordică a rămas credincioasă acestor concepții chiar și atunci cînd problemele naturaliste au devenit precumpănitoare. În pictura germană și neerlandeză a secolului al XV-lea, reprezentările peisajului erau nu numai o completare a compoziției figurale, ci și o sursă independentă de înțelegere a semnificației vieții. Coordonate la început cu redarea oamenilor și a

zeilor, ele se transformă treptat, pe căi diverse, în scena supraordonată pe care se desfăşoară viaţa pămîntească şi care-i poate oferi privitorului o inepuizabilă multitudine de observaţii, impresii şi sentimente.

Plăcerea resimţită în faţa bogăţiei de forme a lumii, în faţa orizonturilor vaste, a fenomenelor atmosferice creşte continuu şi duce la faptul că, la răscrucea dintre secolele al XV-lea şi al XVI-lea, frumuseţea poetică a formelor şi atmosferei peisajului este introdusă în pictură ca un conţinut nou şi chiar dominant al invenţiei imagistice, în care este integrată şi reprezentarea figurală. În timp ce însă la Veneţia compoziţia figurală a revenit curînd pe primul plan, în nord şi îndeosebi în Ţările de Jos, alături de compoziţiile figurale de tip renascentist, această victorie a peisajului se consolidează în continuare. Nu numai printr-un anumit conţinut poetic, ca la Geertgen, Giorgione sau Altdorfer, ci, în principiu, ca stimul al contemplaţiei, sistem de stabilire a relaţiilor dintre lucruri şi esenţă, a unei imagini despre lume care cuprinde natura şi oamenii, peisajul se situează la Patinir, Jan Mostaert[24] sau la monogramistul din Braunschweig mai presus de arta figurală, a cărei problematică şi-a pierdut rolul conducător în ce priveşte destinele şi acţiunile omului, care au devenit elemente de figuraţie, şi în ce priveşte evenimentele neobişnuite, care s-au transformat în pretexte accesorii ale marilor vederi panoramice ale naturii şi oamenilor.

Bruegel s-a alăturat acestui curent, din momentul în care i-a devenit clară noua misiune a artei, aceea de a înfăţişa aspectele naturale ale vieţii în toată complexitatea lor. Structura scenografică a *Jocului de copii* şi a *Luptei carnavalului cu postul* sau întinsa cîmpie din *Drumul crucii* din anul 1564, care dau unitate personajelor împrăştiate, sînt mărturii clare ale influenţei monogramistului din Braunschweig.

Dar şi în aceste cazuri Bruegel aduce elemente noi faţă de predecesori.

La aceştia relaţia dintre peisaj şi reprezentarea figurală s-a modificat în favoarea peisajului. Viaţa omului se contopea cu scena peisagistică, dar ruptura dintre ele se menţinea în continuare. La Bruegel dispare orice soluţie de continuitate, viaţa şi natura sînt pentru el identice. Acest lucru se simte chiar în tablourile amintite puţin mai înainte, dar mult mai mult în cele din epoca următoare. Pentru efortul de a descrie marele tablou al lumii sau frumuseţea intimă a unui colţ din natură puteau fi stabilite norme, dar reinterpretarea lui Bruegel era tot atît de încărcată de probleme şi posibilităţi, ca viaţa însăşi. Maestrul nu se mai mulţumeşte de aceea să o desfăşoare ca un model presărat pe suprafaţa pămîntului, care nu este doar suportul pestriţ al jocurilor sale, ci ascunde în el forţe faţă de care oamenii par doar nişte jalnici viermi. În *Lupta dintre israeliţi şi filisteni*, din anul 1562, armatele în luptă acoperă valea ca un roi des de lăcuste ce se tîrîie deasupra pămîntului. Ele se revarsă din văgăunile munţilor, se caţără rostogolindu-se pe coasta lor. Cîteva destine individuale se desprind din această masă informă, dar toată catastrofa istorică nu reprezintă nimic, este doar un nor de praf, faţă de măreţia nemişcată a munţilor şi a codrilor, în care este strînsă şi de care se sfarmă această furtună a vieţii.

Pentru a înfăţişa lucrurile astfel, nu mai era de ajuns un mod de a vedea nivelator, întrucît peisajul, ca parte integrantă a vieţii zugrăvite în unitatea ei, trebuia configurat potrivit cerinţelor conţinutului lui specific. Impresiile lăsate de călătoria peste Alpi, amintirea munţilor uriaşi cu vîrfuri ce străpungeau norii, cu trecători înguste, în care călătorul îşi înţelegea nimicnicia, cu perspectivele lor luminate de razele soarelui, reînvie în lucrările lui Bruegel, dar nu ca simple curiozităţi peisagistice, ci ca un reflex al forţelor naturii care sînt înfăţişate privitorului în toată măreţia lor. Peisajul devine fantastic, aproape fantomatic ca în *Dulle Griet* din anul 1564 sau în *Triumful morţii*, pictat puţin mai tîrziu, în care se re-

cunosc noi influenţe ale maleficului Bosch. Ele nu mai domină ca odinioară arta lui Bruegel, ci reprezintă doar un element al imaginaţiei, alături de altele, care intră în acţiune atunci cînd trebuie zugrăvită o întîmplare stranie, catastrofică. În schimb, în pictura lui de moravuri domneşte o fidelitate naturalistă, expresie a strînsei legături a oamenilor cu mediul lor înconjurător de fiecare zi şi cu pămîntul ţării lor. O atmosferă peisagistică idilică învăluie existenţa oamenilor, atunci cînd trebuie subliniată contopirea lor cu natura. Ceea ce pregătiseră diferitele orientări şi categorii de probleme, se adună în persoana unui mare artist, care a ajuns la un punct de vedere nou asupra problemelor vieţii, pe care-l preocupă nu noi modalităţi formale, ci realizarea unor tablouri de o intensitate vitală atotcuprinzătoare. În ele şi lucrurile fără viaţă par a prinde viaţă. Cît de admirabilă este în această privinţă, în seria înfăţişînd corăbii oceanice, una din lucrările cu data 1564. Văzute în imensitatea cerului şi a mării, care nu le înghite totuşi, ele seamănă, pline de energie vitală şi de aceea capabile să se afirme în faţa măreţiei naturii, nu cu nişte unelte inerte, cum le-a înfăţişat Leonardo cu fidelitate tehnică, sau cu elemente ilustrative de decor, cum ne apar în marinele neerlandeze din epoca anterioară, ci cu nişte fiinţe însufleţite care iau parte la lupta pentru viaţă, cu organisme individuale, a căror frumuseţe şi grandoare se întemeiază nu pe abstracţii psihice şi fizice, ca figurile ideale michelangeleşti — al căror antipod nordic sînt — ci pe funcţia şi fidelitatea lor vitală.

Punctul culminant al acestei redescoperiri a naturii în a doua jumătate a secolului al XVI-lea îl constituie ciclul de picturi din anul 1565 ale lunilor anului. Este semnificativ faptul că Bruegel a fost atras de vechea idee medievală a ciclului natural şi a relaţiilor lui cu viaţa omului — idee care se transformase treptat într-un banal ciclu ilustrativ. Pornind de la această idee şi-a conceput şi Bruegel anotimpurile. În evul mediu ea a luat locul personificărilor din antichitate; un

unic Dumnezeu veşnic stă deasupra vremurilor care se schimbă şi trec; pentru Bruegel însă această devenire şi scurgere a timpului este nu un simbol al nimicniciei şi deşertăciunii celor pămînteşti, ci esenţa însăşi a vieţii şi a atotputerniciei naturii, care este viaţa însăşi. Niciînd în tot trecutul artei existenţa naturală nu a fost mai adînc simţită şi mai convingător zugrăvită în integralitatea ei indivizibilă. Melancolia naturii toamna, semnele impetuoase ale trezirii ei la viaţă, intimitatea tăcută a iernii, şi rodnicia bogată a vremii recoltei, fenomenele atmosferice, aerul palid şi tăios al iernii, lumina plenară, puternică, a verii, poezia amurgului, structura terenului, munţii şi văile, cîmpiile şi drumurile, vegetaţia de-a lungul anotimpurilor, satul liniştit şi oamenii lui, truda lor zilnică, bucuriile şi necazurile lor — toate acestea sînt un singur lucru, sînt natura, mişcarea, desfăşurarea vieţii. În această perioadă de maturitate, acest fel de a înţelege natura îşi are în ultimă instanţă sursa, la Bruegel, în aceeaşi concepţie despre viaţă care stă la baza modalităţii sale noi de zugrăvire a moravurilor, concepţie care vedea oamenii ca produse ale naturii, ale pămîntului pe care trăiesc şi ale anumitor condiţii culturale. Nimic nu arată însă mai limpede marea forţă a artistului decît îndrăzneala cu care, străbătînd în puţini ani mari etape ale evoluţiei, a tras, de la tablou la tablou, pe baza noii sale concepţii, mereu alte concluzii.

O dovedeşte cu deosebită claritate modul în care au evoluat principiile sale compoziţionale. Privirea de sus, nivelatoare, subiectiv distantă faţă de aspectele vieţii înfăţişate, privirea de la galeria vieţii asupra spectacolului care se desfăşura jos, într-un spaţiu izolat, nu mai putea fi suficientă pentru cel ce voia nu doar să vadă, ci să fie părtaş la efectele forţei naturii asupra oamenilor, să le trăiască el însuşi. Privitorul însuşi trebuie implicat în sfera acestor efecte; iată de ce Bruegel îşi mută în această perioadă punctul de observaţie chiar în peisaj, nu adînc sub linia orizontului ca în operele tinereţii, ci mai sus, astfel

încît să privească în jos spre văi, dar şi în sus spre munţi. Alteori înalţă limita primului plan, personajele ies parcă din el şi întreaga compoziţie pare a se continua, ca în *Vara* sau în *Strîngerea recoltei* în direcţia privitorului, care este inclus în felul acesta direct în situaţia zugrăvită. S-a modificat de pe altă parte şi structura lăuntrică a compoziţiei peisagistice. Locul suprafeţelor calme, indiferente, al vederilor panoramice fără limite precise, fără o articulare a ansamblului, l-a luat o construcţie concentrată, bine cumpănită. Viaţa care se desfăşoară cînd epic, amplu, ca un mare fluviu ce curge la vale, cînd dramatic în momente de luptă aprigă, de mare tensiune, natura intim legată de toate aceste aspecte îşi găsesc expresia în compoziţia peisagistică: în linii şi gradaţii ale terenului, orînduite orizontal, în diagonale dinamice, într-o întrepătrundere puternică a maselor şi în diferite combinaţii ale acestor mijloace de expresie. Ele îl readuc pe Bruegel pe calea unei compoziţii concentrate, al cărei centru fusese odinioară Italia. Acesta este probabil motivul pentru care, în aceşti ultimi ani, Bruegel s-a apropiat din nou mai strîns de arta italiană.

În arta figurală, la care vrem să revenim acum, ne-a fost lăsat un strălucit monument al acestei a doua italienizări. Este vorba de *Adoraţia magilor* din anul 1564, care ne oferă cheia pentru înţelegerea fazei ultime a artei lui Bruegel, cea mai ciudată şi mai importantă dintre toate.

Tabloul acesta stă în contrast categoric cu toată creaţia sa anterioară.

În ce priveşte figurile individuale, ele ţin de o tradiţie mai veche decît cea pe care o întîlnim şi am fi aşteptat-o la Bruegel în această epocă. Superbul rege negru ne duce, de pildă, la Bosch, unele trăsături ni-l amintesc pe Lucas van Leyden, în timp ce Madona, cu forţa şi concentrarea ei statuară, trădează influenţa modelelor italiene, influenţă care nu se limitează de altfel la un sin- 400

gur personaj. În ciuda trăsăturilor naturaliste ale personajelor luate în parte, tabloul este compus în stil italienizant. Elementele figurale sînt situate toate în primul plan şi, în locul unei contopiri cu natura, ne întîmpină gruparea lor masivă. Cu toate acestea concordă formatul în înălţime, atît de rar la Bruegel, precum şi accentuarea izbitoare a verticalelor. Acţiunea se desfăşoară nu larg epic, ci concentrat, iar exponenţii ei sînt clar separaţi de elementele de pură figuraţie. Ei domină compoziţia prin proporţiile lor şi fiecare este pus individual în relief, astfel încît efectul realist se îmbină cu cel monumental.

Toate acestea nu ne-ar surprinde deloc dacă, în tinereţea sa sau după întoarcerea din Italia, Bruegel ar fi pornit de la astfel de puncte de vedere, căci particularităţile subliniate mai sus corespundeau modalităţilor prin care mulţi romanişti din prima jumătate a secolului se alăturaseră artei italiene. La o examinare mai atentă, concordanţa cu aceştia se dovedeşte doar aparentă. În realitate este vorba nu de vechile relaţii cu arta italiană, ci de o nouă atitudine a lui Bruegel faţă de ea, organic legată de evoluţia lui individuală. În *Drumul crucii*, pictat tot în 1564, ne izbeşte, la prima vedere, grupul Madonei îndurerate, reliefat din mulţimea distribuită fără nici o regulă pe întinsul podiş prin mărimea personajelor şi, mai ales, prin construcţia concentrată în formă de piramidă. Trebuiau evident subliniate în acest fel pe de o parte un centru al întregului conţinut al tabloului, pe de alta înrîurirea faptului ce se petrecea asupra anumitor eroi ai lucrării, pe care artistul i-a situat în punctul central al poemei sale picturale. Existau aici strînse contingenţe cu concepţia italiană despre structura imaginii, astfel încît nu e de mirare că Bruegel a încercat, cedînd acestor noi impulsuri, să compună, o dată măcar, în *Adoraţia magilor*, un tablou în spiritul italienilor.

Aceasta nu pentru că a vrut să urmeze vreun model — am căuta zadarnic vreun astfel de mo- 401 del —, ci pentru a-şi însuşi esenţa însăşi a mij-

loacelor compoziționale italiene și pentru a le asocia artei sale.

Primul dintre ele era orînduirea în spațiu a personajelor. La baza ei stă sistemul diagonalei spațiale, introdus pentru întîia oară în arta italiană de Correggio și care, începînd cu el, a cîștigat tot mai mult teren față de compoziția stratificată în relief, pe care în secolul al XVII-lea a înlocuit-o cu totul. Diagonala principală duce în tabloul lui Bruegel de la regele îngenuncheat trecînd peste Fecioara Maria la sf. Iosif, cu ea încrucișîndu-se în figura Fecioarei cu a doua diagonală, care-l leagă pe regele negru de arcașul de sus din stînga. În același timp personajele principale formează un cerc în jurul Madonei, realizîndu-se în felul acesta o configurație, care umple un spațiu văzut în adîncime cu trupuri și cu o mișcare liberă a compoziției spațiale, în așa fel încît acest spațiu perspectival este perceptibil nu prin intermediul unor aluzii sau construcții auxiliare, ori doar parțial și intermitent, ci în mod nemijlocit în totalitatea lui, în întreaga sa cuprindere; în el personajele se mișcă libere, fiind gîndite în raport nu cu vreun presupus plan de bază, ci cu mediul spațial liber în care se află.

Cum se poate conferi monumentalitate figurilor fără ca prin aceasta să sufere continuitatea spațială și iluzia că este zugrăvit convingător un crîmpei din univers? Aceasta a fost una din problemele cele mai importante ale artei italiene în secolul al XVI-lea. Soluția ei desparte tot atît de tranșant invențiile formale ale următoarelor două secole de cele ale Renașterii, cît le deosebise de evul mediu pe acestea din urmă sistemul construcției linear-perspectivale. Arta italiană s-a străduit să ajungă la soluția de care am vorbit pe două căi. Prima prelua forma și gruparea plastică, dezvoltate în structuri libere ce comprimau peste tot în mod egal spațiul, cea de-a doua căuta să construiască compoziția, depășind concentrarea și distribuirea statică a suprafețelor, pe impresii de mișcare ce pătrund, venind nemijlocit dinspre privitor, în adîncimea spațiului. Prima cale este

urmată mai ales de pictura florentină și romană, de școala lui Rafael și Michelangelo, a doua a fost aleasă în nordul Italiei unde — împreună cu folosirea efectelor luminii pentru sporirea iluziei mișcării în spațiu — a dus la picturile de altar și la apoteozele cerești ale lui Correggio și unde își au sursa multe din elementele care-l deosebesc pe Tintoretto de predecesorii săi venețieni. Treptat cele două direcții (care de altfel nici nu erau prea net despărțite) s-au unit. Îmbinate ni le arată și tabloul lui Bruegel, care poate fi considerat din acest punct de vedere ca un reflex al anumitor aspirații și înnoiri compoziționale din arta italiană a acelei vremi.

Și totuși impresia pe care o face tabloul lui Bruegel este cu totul neitaliană, lucru care se explică prin interpretarea neitaliană a evenimentelor zugrăvite. Cei care au venit să vadă ciudata întîmplare nu sînt doar figuranți, nu sînt doar o completare de fapt lăturalnică a unui grup închis ideal și formal, ai cărui eroi se află dincolo de faptele zilnice ale vieții, ci constituie mai degrabă cadrul propriu zis și cutia de rezonanță a evenimentelor care se desfășoară în mijlocul lor. Putem să dezvoltăm în continuare, în imaginație, acest cadru și, pe măsură ce o facem, dispare granița dintre gruparea ideală și formală izolată și mediul ei natural și reapare bătrînul Bruegel, care știa să zugrăvească prin arta sa atît de viu și de pregnant scenele populare. Statuara madonă italienizantă se transformă într-o țărancă flamandă, magii sînt portrete ale unor participanți, costumați exotic, la procesiunea celor trei regi din perioada sărbătorilor Crăciunului iar Iosif este apropiat, și prin aspectul său exterior și ca stare lăuntrică, de cei veniți să privească, dintre care unul îi șoptește curios la ureche o întrebare sau îi spune o glumă. Lipsesc păstorii care erau îndeobște bine puși în evidență, ca și alaiul bogat al magilor. Elementul bucolic și romantic a dispărut cu desăvîrșire. Cîteva tipuri populare caracteristice, un nobil sau negustor, un arcaș, doi

orășeni, doi ostași și doi țărani sau meseriași consti-

tuie cercul celor ce privesc la scena adorației; în spatele lor, pe o porțiune îngustă la intrare, se înghesuie, om lîngă om, suita ostășească a regilor, formată nu din cavaleri eleganți, ci din oameni din popor înarmați, parte din masă, legați de celelalte personaje prin același adevăr nemijlocit al vieții și prin aceleași sentimente.

Trăsătura cea mai izbitoare a tabloului o constituie modul în care sînt zugrăvite stările psihice. Tonalitatea de bază este mirarea greoaie, privirea care se holbează prosteşte. Ei i se asociază însă un sentiment mai înalt, o solemnitate sfioasă, o devoțiune abia știută, care se exprimă mai mult prin starea de liniște puțin încurcată, prin încetarea obișnuitei agitații zgomotoase, decît prin gesturi și sentimente puternice — așa cum participă oamenii din popor la slujba religioasă de duminică. De acest sentiment general sînt pătrunși, fiecare în felul lui, și cei trei regi, care sînt purtătorii lui de cuvînt. Ei sînt total lipsiți de orice patos, de orice poză eroică și de orice emfază subiectivă. Adorația lor este greoaie și stîngace, ca aceea a unor preoți de țară; ea te-ar putea face să zîmbești, dacă această primitivitate aspră n-ar fi autentică și convingătoare prin ea însăși. Nu altfel este primită cinstea lor de către maica Domnului; cu o plecăciune țeapănă, cu o coborîre încurcată a privirii și cu un gest al mîinii care în mod sigur nu poate fi considerat grațios. Această ceremonie butucănoasă de sat are totuși atmosferă și o poezie înduioșătoare.

Nu numai autenticitatea și adevărul vieții contribuie la crearea lor; și multe alte elemente joacă în această privință un rol. Așa, de exemplu, culorile, sugerînd exoticul în veșmintele strălucitoare ale magilor, ori miraculosul prin frăgezimea aproape supraterestră a tonurilor în care este pictată Maria. Și mai ales copilul Isus! El nu este un mic erou, ca la italieni, totuși e mai mult decît o mică larvă umană, cum era la pictorii neerlandezi mai vechi. Închis ca un mugur și încă neajutorat stă în poalele Madonei el, speranța de viitor a omenirii și centrul poetic al imaginii, din

care iradiază smerenia pioasă și sub vraja căruia stau toți cei prezenți.

Rezumînd, putem afirma că, în *Adorația magilor* din anul 1564, domnește același spirit artistic ca și în tablourile pe temă rustică ale lui Bruegel. Important este că personajele nu sînt concepute în spiritul picturii de gen. Lucrul acesta nu ar fi reprezentat nimic nou în Țările de Jos și nu lipsește nici din pictura italiană a secolului al XVI-lea. Nou este însă felul în care narația biblică este înfățișată prin prisma vieții sufletești autentice a oamenilor simpli.

Acestea sînt punctele în care Bruegel se apropie cel mai mult de Dürer, dar el merge nu numai mai departe, ci îl depășește în însăși esența lucrurilor. La Dürer era vorba, ca în genere în arta timpului său și a epocii precedente, mai mult sau mai puțin de stări psihice individuale, de fericirea tihnită a unei familii modeste de meseriaș, de liniștea lăuntrică a oamenilor care s-au retras din lume, sau de bucuriile și durerile dragostei de mamă, sau încă de tragismul sacrificiului pentru omenire, în toate aceste cazuri ceea ce este general omenesc fiind un dat aprioric, ilustrat însă prin noi dovezi desprinse din viață și menite să-i dea o mai mare profunzime.

Bruegel nu s-a mărginit însă la astfel de trăsături particulare. El a fost primul care și-a întemeiat evenimentul spiritual ce constituia subiectul narației pe ceea ce ne-am obișnuit să numim sufletul poporului, adică pe realități care sînt caracteristice pentru viața spirituală a maselor largi ale poporului. Și *Adorația magilor* este, ca alte opere anterioare ale lui Bruegel, o imagine culturală poetizată într-un sens nou al cuvîntului, deosebirea constînd în aceea că dioramele exterioare au fost înlocuite prin concentrarea conținutului și a formei. Pentru a realiza această concentrare, Bruegel s-a apropiat de compoziția monumentală construită obiectiv în manieră italiană, dar nu pentru a o imita, ci pentru a o pune în

 slujba intențiilor sale artistice.

Rodul acestei experimentări geniale a fost stilul ultim al lui Bruegel. Semnificativă pentru acest stil este noua formă a tabloului de moravuri, a cărei însemnătate deschizătoare de noi drumuri ne va deveni clară, dacă ne vom referi la cîteva exemple marcante.

Ologii de la Luvru. Mulţimea de scene şi personaje doar vag corelate a fost înlocuită de un singur grup. În această restrîngere am putea bănui o revenire la picturi de gen mai vechi cu personaje puţine la fel de reprezentative, de tipul celor obişnuite la olandezi, de la Lucas van Leyden la Pieter Aertsen, cu operele cărora tablourile lui Bruegel au puncte comune şi în ce priveşte reprezentarea spaţiului. Nu o scenă amplă, ci doar un fragment din ambianţa spaţială care, se întinde, fără a-l domina, asupra grupului de personaje. Şi obscuritatea spaţială accentuată aminteşte de astfel de modele. Aşa cum cu cincisprezece ani în urmă îl atrăsese Boch, Bruegel revine acum la opere ale „înaintaşilor olandezi", care aveau contingenţe cu noile sale aspiraţii, spre o compoziţie mai concentrată în elementele ei concrete. Sensul era însă cu totul altul, fără nici o legătură cu predecesorii olandezi. Acest straniu conglomerat de ologi ar putea fi considerat o parodie a compoziţiei italiene piramidale; parodia se referă însă numai la personajele idealizate eroic şi nu la funcţia formală a unei astfel de configuraţii, care urmărea în Italia restructurarea spaţiului în valori cubice. Şi la Bruegel, scopul formal urmărit era acelaşi, în schimb însă aplicarea acestui principiu nu avea nimic italian.

1) Grupa nu este o sinteză a unui joc de forţe desfăşurat în scopul realizării unei perfecţiuni şi expresivităţi ideale. Subiectul l-a putut atrage pe Bruegel pentru a ilustra, accentuînd-o în chip grotesc, şubrezenia mecanicii pe care se întemeiau acele idealuri şi forţa mai puternică, aproape vegetală, dacă-i privim pe oameni ca un întreg, care-i ţine lipiţi de pămînt. E ca şi cum o familie de bureţi otrăviţi ar fi crescut într-un colţ izolat din solul umed.

2) Acestei reinterpretări de ordin biologic îi corespunde şi modul în care sînt reprezentate trupurile. Stilul mai vechi al lui Bruegel a fost denumit linear. Formularea nu este exactă, dar e suficientă pentru a indica contrastul faţă de operele sale mai tîrzii, a căror problemă principală este redarea corporalităţii; dar nu în sensul italienilor, care au supus analizei formele artistice şi, prin acest procedeu analitic, le-au conferit o semnificaţie plastică şi tectonică. Bruegel le contrage în suprafeţe ce închid structuri cubice. Această construcţie în blocuri face să treacă pe planul al doilea chiar preocuparea pentru expresia fizionomică. Nu se văd clar decît feţele a doi ologi, iar în desenul executat ceva mai înainte, al *Crescătorilor de albine*, eroii compoziţiei se mişcă în peisaj, cu măştile lor de protecţie, ca nişte butuci informi.

3) Nou este şi conţinutul dinamic al piramidei figurale. La italieni el era centripetal, la Bruegel e centrifugal. Italienii integrează personajele în forma stereometrică de ansamblu, le închid în ea pentru a le izola de lumea înconjurătoare. La Bruegel personajele vor parcă să iasă din această configuraţie temporară, ele vor parcă, tîrîndu-se ca melcii în direcţii diferite, să se ducă de la întîlnire la culcuşurile lor. Accentul nu se pune aici, ca la italieni, pe mişcarea trupurilor, pe învingerea uşoară a forţelor statice de către organismul viu, al trupului, ci pe mişcarea în spaţiu. Ni se indică direcţiile în care se vor mişca aceste monstruoase cioturi de trupuri şi, prin axele radiale ale acestei mişcări pe care o anticipăm, ambientul spaţial al personajelor se lărgeşte în imaginaţia noastră dincolo de toate laturile cadrului spaţial pictat. Un fragment, în sensul deplin al cuvîntului, din marea comunitate de viaţă şi de spaţiu, aşa cum o pictase Bruegel mai înainte, în tablourile sale asemănătoare stampelor populare ce înfăţişau suite întregi de imagini, tablouri care, fără să le vedem aievea, se leagă indisolubil în imaginaţia noastră de zugrăvirea acestor sărmani copii vitregi ai soartei.

Orbii din Napoli. Bruegel s-a ocupat vreme îndelungată de această temă introdusă în pictura neerlandeză încă de Bosch. Aceste studii preliminare explică probabil faptul că în mişcarea „gotică" a veşmintelor celor două personaje din mijloc răsună ecoul unui stil mai vechi, a cărui însemnătate ar putea fi corelată cu întreaga concepţie a tabloului. După cum a subliniat Romdahl*, efectul acestei capodopere se întemeiază în primul rînd pe contrastul dintre peisajul paşnic şi linia tragică, inexorabilă, a cortegiului orbilor. Peisajul vădeşte, aşa cum s-a remarcat de altfel, o influenţă italiană, modelele lui trebuind să fie însă căutate nu în arta italiană din vremea lui Bruegel, ci în picturile veneţiene din deceniile al doilea şi al treilea al Cinquecento-ului. În *Amorul sacru şi profan* al lui Tiţian şi în alte tablouri înrudite cu acesta o linişte asemănătoare a liniilor, o atmosferă la fel de poetică şi idilică.

Dar iată că „starea de linişte" renascentistă se îmbină cu diagonala barocă! În proiectul din anul 1556, această diagonală nu există încă. Acolo orbii merg pe un drum larg, care se desfăşoară în esenţă paralel cu orizontalitatea peisajului ce constituie fundalul compoziţiei. O orînduire atît de simplă şi o prezentare de tipul picturii obiective de gen nu-l putea însă satisface pe Bruegel în ultima sa perioadă de creaţie. Ele au trebuit de aceea să cedeze locul compoziţiei pe diagonală, pe care Bruegel o preluase de la italieni încă în *Adoraţia magilor*. În *Orbii* ea nu mai este însă, ca în tabloul din anul 1564 şi în modelele acestuia, doar un mijloc auxiliar folosit în scopul unei noi construcţii a spaţiului. Un zăgaz coborîtor taie liniile verticale nemişcate ale peisajului plin de farmec, creînd prin aceasta un contrast şi un conflict. Faţă de tihna idilei rustice, zăgazul acesta semnifică o mişcare în spaţiu căreia îi putem doar bănui, fără însă a le putea vedea, începutul şi capătul. Percepem doar direcţia mişcării ce se desfăşoară peste microcosmul rustic, îi depăşeşte

* *Op. cit.*, p. 131.

limitele şi creează un efect contrar organizării mai curînd în suprafaţă a imaginii spaţiale. Această mişcare transversală nu indică ochiului privitorului drumul spre un punct central tematic şi formal superior, ca la Correggio şi la urmaşii acestuia, ci este numai direcţie, numai mişcare în spaţiu, la care se priveşte de sus şi care duce de la înălţimea normală a vieţii în jos.

Toate acestea ar fi mai puţin limpezi, dacă zguduitorul cortegiu al orbilor nu s-ar acorda deplin cu această tensiune din cadrul compoziţiei spaţiale. De pe înălţimea accentuată de acoperişurile ascuţite ale celor două case ţărăneşti din colţul stîng de sus, orbii merg pe zăgaz la vale. Cei din urmă, drepţi, merg încă în tempoul obişnuit, încet, pas cu pas, ca nişte automate. Ei nu ştiu încă ce s-a întîmplat în faţă. Zăgazul face o cotitură, cel ce-i conduce nu o observă şi se prăvale peste taluz într-o adîncitură a malului, care constituie în colţul de jos din dreapta contrapostul acoperişurilor caselor ce se înalţă în colţul de sus din stînga. Între aceşti doi poli se împlineşte un tragic destin. Orbii formează legaţi între ei prin bastoane şi prin mîinile pe care şi le ţin unul pe umărul celuilalt un lanţ, care e tras dintr-odată cu putere prin pasul greşit al conducătorului grupului. Rezultatul este o rapidă şi teribilă transmitere în urmă a mişcării de prăvălire. Ea a şi cuprins pe cele două personaje de la mijloc, mersul mecanic înainte se transformă într-o poticneală nesigură, orbul din spatele conducătorului stă deja să cadă pe urmele acestuia, pe care adîncul îl şi cuprinde. Şi, în concordanţă cu toate acestea, o transformare a motivului figural, de la forma stabilă de bloc la dezintegrarea labilă şi în cele din urmă la o masă nestăpînită din punct de vedere static şi organic, de la trupul controlat sau semicontrolat la piatra ce se rostogoleşte sau, exprimîndu-ne pe plan spiritual — „în aceste capete admirabil şi înfricoşător de individualizate, spune Romdahl, se simte cum creşte treptat spaima, care, asociată cu expresia goală

de orice sens proprie orbilor, devine şi mai înfricoşătoare şi emoţionantă".

Astfel este construit, pe efectul dinamic şi contradictoriu al diagonalei spaţiale baroce, un grandios tragism tematic. Aşa cum această diagonală este opusă tranşant şi necruţător duetului frumos al liniilor şi distribuţiei armonioase a maselor peisajului, tot astfel pacea senină şi liniştea nemişcată a peisajului sînt într-un contrast ţipător cu dramaticul destin care se împlineşte în mijlocul lui. În afară de cei loviţi de soartă, cît vezi cu ochiul nu este nici un om, doar o vacă paşte la malul iazului în care se prăbuşesc orbii. Natura este indiferentă, şi chiar atunci cînd pare mai strîns asociată cu destinul individual al omului, această legătură de moment nu înseamnă nimic în contextul ei general şi în raport cu legile ei imuabile. Pieirea orbilor reprezintă o suită de momente ale intervenţiei ei în destinul individual al celor implicaţi, momente care se succed cu atîta rapiditate încît artistul le-a putut zugrăvi ca pe unul singur, înfricoşător; dar natura rămîne aceeaşi, dincolo de criteriile temporale, de care este legată sărmana existenţă umană.

Prin aceasta şi personajele vechii parabole dobîndesc o semnificaţie mai generală, profund umană. „La Bruegel ele au căpătat o valabilitate generală pentru toate timpurile şi toate generaţiile; ne simţim cu toţii în faţa tabloului său ca verigi ale acestui lanţ sumbru de orbi, care se mînă reciproc spre pieire, în această solidaritate nemiloasă a destinului", spune Romdahl, care, în ce priveşte perfecţiunea cu care Bruegel şi-a tratat tema, a comparat acest tablou cu *Cina cea de taină* a lui Leonardo*.

Mai potrivită ar fi poate comparaţia cu *Judecata de Apoi* a lui Michelangelo. Ambele lucrări dezbat cele mai adînci probleme ale existenţei, în amîndouă forţele care stau deasupra destinului individual sînt concentrate în punctul focal al unui eveniment înspăimîntător, la baza amîn-

* *Op. cit.*

durora stă o confesie personală, care dă, în acelaşi timp, expresia cea mai înaltă idealurilor etice, spirituale şi artistice ale epocii. Dar de aici drumurile se despart. Lumea spirituală a lui Michelangelo se sustrage lumii reale. Eroii *Judecăţii sale de Apoi* sînt supraoameni, în care energiile fizice şi spirituale par dezvoltate la tensiunea lor maximă — oameni asemenea zeilor şi totuşi nimicuri faţă de forţele transcendente supraterestre care, în afara timpului şi spaţiului, au fixat luptei omenirii limite de netrecut. Tragedia omenirii *sub specie aeternitatis*. O viziune escatologică, atemporală şi în infinitatea universului, dincolo de orice situaţie determinată de viaţa pămînteasă, corporalitatea dezvoltată la maxima ei forţă artistică, sustrasă totuşi, în fulgerătorul eveniment metafizic, într-o nesfîrşire sferică, legilor naturale, ca o revelaţie ce vine din alte lumi.

Faţă de aceasta, Bruegel ne înfăţişează un episod mărunt, zguduitor, dar cotidian ca însemnătate. Undeva, cîţiva bieţi orbi au căzut victime unui accident. Nimeni nu-i va lua în seamă, abia dacă vreuna din rudele lor va vărsa o lacrimă pentru ei; viaţa în cadrul naturii şi viaţa oamenilor se desfăşoară mai departe netulburată, ca şi cum doar o frunză ar fi căzut din pom. Dar tocmai în aceasta constă noutatea, în faptul că o întîmplare atît de neînsemnată, cu eroi atît de insignifianţi, este situată în centrul meditaţiei asupra lumii şi vieţii. Ceea ce pare un accident, o întîmplare lipsită de semnificaţie istorică, limitată în timp şi în spaţiu, singulară, întruchipează soarta, de care nimeni nu poate fugi şi căreia omenirea toată i se supune orbeşte. Legile şi forţele veşnice, imuabile, ale naturii şi ale vieţii trec necruţător peste voinţa, suferinţa, şi sentimentele, peste viaţa indivizilor şi, cînd credem că sîntem cei ce conduc, sîntem de fapt conduşi printr-o hotărîre ascunsă înţelepciunii noastre, precum nevăzătorii, spre prăpastie. Acest mod de a vedea lucrurile corespundea uneia dintre doctrinele fundamentale ale stoicismului, care a constituit un element dintre cele mai importante al concepţiei

despre lume a manierismului nordic. Ceea ce de la Montaigne încoace preocupase toate spiritele de seamă şi-a găsit expresia în nepieritoarea imagine a *Orbilor*.

Şi încă ceva. Nu numai în acest tablou, care se află la Napoli, cei mai sărmani dintre sărmani au devenit la Bruegel chintesenţa umanităţii. Nu este cu siguranţă o întîmplare faptul că Bruegel a zugrăvit ologi, epileptici, nebuni, orbi şi ţărani necioplţi. „Frumuseţea sufletelor simple", această veche moştenire a creştinismului, a luat locul, în afara consideraţiilor medievale transcendente, lumii eroice clasice şi a dus la acea înfăţişare a oamenilor social-etică şi altruist realistă, care a atins punctul ei culminant, trei secole mai tîrziu, în „*Idiotul*" lui Dostoievski.

Ar fi totuşi greşit dacă am considera tablourile lui Bruegel doar „literatură pictată" şi dacă le-am pune la bază un sistem ideologic sau altul. Înţelepciunea lui izvora nu din dogme filosofice, ci din întregul spirit al vremii şi al poporului său, din orientarea gîndirii şi simţirii pe baza căreia s-a constituit, conştient sau inconştient, la cei mai nobili şi mai profunzi dintre contemporanii săi, o nouă concepţie despre viaţă. În această privinţă Bruegel nu a primit doar, ci a şi dăruit. Dacă forma artistică este, şi nu există nici o îndoială că este, încarnarea relaţiei spirituale cu lumea înconjurătoare, dezvoltarea ei în continuare reprezintă, fapt deosebit de limpede în cazul marilor artişti, o contribuţie nemijlocită la constituirea noii conştiinţe despre lume. Această contribuţie este uneori mai puţin vizibilă, dar la un moment dat iese brusc la lumină pentru ca apoi să facă iarăşi loc problemelor pur formale. Aşa s-a întîmplat şi cu Bruegel.

Nunta ţărănească şi *Chermesa* de la Viena. Tablourile nu sînt datate, dar aparţin neîndoielnic ultimei faze a evoluţiei lui Bruegel. Ele nu zugrăvesc întîmplări care pot stimula meditaţia, ci scene festive desigur, dar de fapt banale din viaţa satului. Accentul cade pe modul în care sînt interpretate.

În *Nunta ţărănească* noua concentrare a compoziţiei se realizează în cadrul unei scene de interior. O mulţime de oaspeţi s-au adunat în sală şi alţii sosesc în continuare. Într-un cadru arhitectonic limitat se desfăşoară în faţa privirilor noastre imaginea unei mulţimi pestriţe, de o mare diversitate şi totuşi clar articulate. O altă linie de evoluţie decît cea despre care am vorbit în ultimele două tablouri analizate se leagă aici de *Adoraţia magilor* din anul 1564 şi de arta italiană. Dacă în celelalte două tablouri problemele principale le constituiau structurarea spaţiului şi organizarea grupurilor de personaje, în *Nunta ţărănească* se adaugă la aceasta o modalitate nouă de realizare a unei bogate compoziţii figurale.

Ea corespunde organizării compoziţiei în adîncime ca în reprezentările *Cinei de taină* şi ale *Nuntei din Cana*, mod de organizare preferat în Italia la mijlocul secolului, pentru care exemplul cel mai frumos, apărut înaintea *Nuntei ţărăneşti* a lui Bruegel, îl oferă pictura lui Tintoretto din anul 1561 din Santa Maria della Salute. Concordanţa este atît de izbitoare, încît ai putea crede că Bruegel a văzut o copie sau o reproducere a acestei picturi. Este însă din nou instructiv în gradul cel mai înalt felul în care Bruegel a modificat acest model sau vreun altul asemănător.

Cadrul spaţial închis, adoptat de Tintoretto cu oarecare elasticitate, dispare la Bruegel aproape cu totul. Pictorul veneţian înfăţişează spaţiul în aşa fel încît forma, dimensiunile şi limitele sălii pot fi clar cuprinse cu vederea. Bruegel s-a mulţumit dimpotrivă cu o vedere parţială, astfel încît bănuim doar forma generală a spaţiului interior zugrăvit, dar nu o putem cuprinde cu vederea. Construcţia perspectivală, adică mijlocul formal pentru o anumită proiecţie în adîncime, este accentuată la Tintoretto deosebit de puternic. Chiar şi cele două serii de personaje participante la cina care se desfăşoară, ca şi grinzile plafonului de deasupra lor, ortogonal faţă de suprafaţa picturii, apar ca un element al sis-

 temului constructiv, încît ai putea crede că acesta

a devenit un scop în sine. Abia la o examinare mai atentă îţi dai seama că rostul lui este de a sluji conţinutului spiritual al picturii: liniile perspectivale se întîlnesc exact deasupra capului lui Hristos şi îl pun în felul acesta în centrul întregii imagini. Scena *Cinei celei de taină* este astfel, cu toată libertatea aparentă a compoziţiei, într-un dublu sens subordonată unei ordini bine articulate şi închise în sine: prin cadrul spaţial, în interiorul căruia se petrece totul şi prin centrul artistic, dominanta artistică şi în acelaşi timp spirituală, spre care converg toate. La Bruegel domneşte un cu totul alt principiu. Construcţia perspectivală este la el un mijloc auxiliar, fără subliniere şi însemnătate artistică de sine stătătoare, cele două rînduri de oameni ce stau pe bănci îşi întretaie liniile lor perspectivale şi formează, împreună cu un al treilea grup de personaje, un pinten îndreptat cu vîrful spre uşă, unind scena dinăuntru cu fapte care se petrec în afara spaţiului interior, ceea ce constituie încă un mijloc prin care este anulată închiderea spaţiului reprezentat. Întreaga viaţă a satului i se asociază, pătrunde, înghesuindu-se la intrare, în spaţiul sărbătoresc. Mireasa însă, personajul principal al sărbătorii, nu se află în centrul acestei mişcări, ci într-un fel la marginea ei; trebuie pur şi simplu să o cauţi (mirele nici nu e de găsit), astfel încît eroii propriu-zişi ai evenimentului nu domină imaginea, cum e de la sine înţeles în Italia, ci sînt numai pretextul exterior al unei invenţii imagistice, al cărei scop este de fapt zugrăvirea vieţii poporului. Dar nu ca masă omogenă, risipită în neregulă, ca în tablourile dinaintea *Adoraţiei magilor* din anul 1564, ci disciplinată artistic, în spiritul italienilor, printr-o organizare care opune impresiei de realitate întîmplătoare şi fărîmiţată o complicată sinteză şi potenţare. Conţinutul acestora este însă cu totul alta decît la italieni. Disciplinarea artistică nu aduce aici în faţa privitorului structuri formale închise în sine, ci un fragment de viaţă în sensul deplin al cuvîntului, ca o *pars pro toto*[25] nu numai deosebit de caracteristică, 414

dar şi, datorită artei compoziţionale, de o maximă concentrare a efectului. În acest simpozion zugrăvit cu o logică ordonatoare, biruie totuşi în cele din urmă o libertate elementară, forţa ce rupe toate lanţurile existenţei naturale a oamenilor.

Din adîncurile ei răsar noi personaje principale, care nu sînt identice cu cele ale naraţiei: de exemplu, cei doi ţărani care au scos uşile şi aduc mîncăruri pe acel platou improvizat, flăcăul care toarnă băutura şi cimpoierul; personaje care personifică plăcerile rudimentare ale locuitorilor satului şi care sînt totodată tipuri de o speţă nouă, la fel de îndepărtată de normele frumuseţii fizice ale antichităţii şi ale moştenitorilor lor italieni, ca şi de izolarea spirituală din perioada gotică, apărută ca un reflex al concepţiei spiritualiste despre lume.

Astfel de tipuri apar şi mai pregnant în personajele din *Hramul bisericii de ţară*, cel mai puternic configurate în ţăranii prinşi în joc. Dacă am căuta analogii pentru aceste făpturi grosolane şi greoaie, care se dedau totuşi cu pasiune dansului şi care par a fi negaţia extremă a noţiunii clasice despre graţie, în întruchipările ei antice, gotice sau umaniste, ne-am gîndi fără să vrem la perechea de ţărani ce dansează a lui Dürer. Bruegel a cunoscut desigur această gravură. Cît de mare este însă deosebirea în ce priveşte interpretarea şi semnificaţia faptului zugrăvit! La Dürer este vorba de un motiv izolat, în care o mulţime de observaţii din natură se îmbină cu personaje groteşti, desenate parcă pentru o carte cu poze, în care şi-ar fi găsit locul şi minunatele studii de plante sau de peisaj ale lui Dürer. La Bruegel scopul principal urmărit nu este fidelitatea în redarea naturii. Accentul este pus nu pe observaţii de detaliu, ci pe efectul de ansamblu al personajelor, pe forţa ordonatoare a liniilor şi suprafeţelor simplificate şi pe impresia de mişcare unitară şi irezistibilă. *Mutatis mutandis*[26] relaţia este în acest caz asemănătoare cu cea dintre Do- 415
natello şi Michelangelo; pe baza unor studii na-

turaliste se înalţă sinteza monumentală, în timp ce la Bruegel înălţarea deasupra cazului individual nu se realizează prin idealitatea şi potenţarea funcţională a formelor şi mişcărilor, ci prin efectul tipic pe care-l au personajele, datorită diversităţii naturale exterioare şi lăuntrice a oamenilor şi stratificării lor sociale. Nu este vorba aici de stăpînirea formelor, articulaţiilor şi mişcărilor trupului ca problemă artistică primordială, faţă de care forma luată de fiecare individ este doar un veşmînt în care se drapează această cunoaştere a principiilor generale. Dimpotrivă, faptele condiţionate în mod strict de situaţiile sociale, făptura greoaie a ţăranilor, mişcarea lor necultivată, stîngace, reprezintă punctul de plecare şi sensul motivului, şi *acest* conţinut este prezentat în strînsă legătură cu întreaga compoziţie, ca avînd o semnificaţie tipică. Cu toată aparenta libertate, compoziţia se alătură strîns, prin echilibrul ei cumpănit, tablourilor lui Bruegel din ultimii ani ai vieţii. Şi de data aceasta, ea este în mod dominant organizată pe diagonală. O diagonală o constituie direcţia uliţei satului, care duce, în planul ultim, de la stînga la dreapta spre biserică. Liniile calme ale caselor, care coboară treptat şi apoi se ridică iarăşi spre biserică, o însoţesc pe traseul ei, iar de-a lungul acestor case se vede lumea satului, care a venit la petrecerea care se desfăşoară pe uliţa ce străbate întreaga imagine. Această mişcare este întretăiată de o alta, de la dreapta la stînga, care se propagă şi ea de-a lungul imaginii. Punctul ei de plecare — am fi ispitiţi să spunem simbolul ei — este perechea ce dansează în dreapta în prim plan. Cele două personaje văzute din spate, proiectate atît de puternic pe terenul pe care se dansează, stîrnesc o undă a mişcării care se propagă în direcţia spre care par a înainta. Impresia aceasta este accentuată de structura mai largă a compoziţiei în această direcţie, ca şi de dubla repetare a motivului perechii de dansatori pe acest drum liber. Unda mişcării ajunge pînă la casa de peste drum. Propagarea ei

laterală este subliniată prin perechea de tineri din ultimul plan şi prin copiii din primul plan.

În felul acesta, ca şi în *Orbii,* calmul situaţiei este frînt de o orientare contradictorie a mişcării, care imprimă compoziţiei un tonus vital sporit, dinamic, de data aceasta însă locul deznodămîntului tragic şi al puterilor întunecate ale destinului luîndu-l tensiuni şi forţe care se afirmă în momentele luminoase ale vieţii.

Această tensiune voioasă a vieţii este fondul pe care se proiectează cei ce dansează. Ei se leagă de ţesătura lui pestriţă şi i se opun totodată, fiind în acelaşi timp analiză şi sinteză, nu abstracţie idealistă sau exemplificare naturalistă, ci caracterizare dusă pînă la maxima pregnanţă, întemeiată mai mult decît pe imitarea mecanică a vieţii, pe pătrunderea spirituală în adîncurile ei.

Acestei noi înţelegeri a tipicului i se asociază şi limbajul folosit, care merge de la contemplare la înţelegere şi de la înţelegere la naraţie; el este simplificat în vederea monumentalizării imaginii şi se întemeiază mai mult pe ideea vie lăuntrică, decît pe năzuinţa de a epuiza în toate privinţele descrierea fenomenului concret.

Studiul pe model şi, bine înţeles, orice normă cedează locul bagajului de imagini păstrate în memorie, din care Bruegel a ştiut să aleagă fără greş ceea ce era esenţial pentru contrapunerea şi diferenţierea diverselor fiinţe şi lucruri prin desen, modeleu şi colorit. Desenul nu este nici descriptiv, ca la pictorii neerlandezi mai vechi, nici mijloc de analiză şi construcţie a formelor şi structurilor compoziţionale, ca la şcoala florentină şi romană, nici mijloc de reprezentare a îmbinării optice a corpurilor cu spaţiul ce le înconjoară, ca la veneţieni, ci reliefează pentru privitor trăsături deosebit de semnificative ale lucrurilor, elementele prin care, înainte de toate, ele i s-au întipărit în imaginaţie. Aceasta a dus în parte la o impresie bidimensională, silueta părînd a domina imaginea, în parte a dus însă şi la o reduc-

 ţie a efectului plastic şi spaţial al corpurilor la

forme simple fundamentale, în care locul detaliilor a fost luat de o accentuare sumară a volumelor sau a delimitării suprafeţelor. În mod corespunzător, şi în colorit domină culorile locale, vii, pure. Sînt trăsături care pot fi urmărite cu mult în urmă în opera lui Bruegel şi care s-au format, în organicitatea şi diversitatea lor, prin efortul artistului de a cuprinde complexitatea vieţii în ansamblul ei caleidoscopic, dar şi în aspectele ei particulare. Elementele care, în tablourile sale mai vechi, reprezentau doar accente mai mult sau mai puţin izolate, ori erau aşezate unul lîngă altul ca piesele unui mozaic, se îmbină în ultimele sale lucrări în compoziţii noi, artistic cumpănite. La baza lor stă ideea de totalitate a unui crîmpei de viaţă, cu întreaga sa bogăţie de activităţi vitale, de obiecte, de forme şi culori, care coexistă şi se condiţionează reciproc, cu întregul său sistem de relaţii exterioare şi lăuntrice. Din această viziune unitară se desprind figurile individuale şi lucrurile, în toată diversitatea aspectelor lor concrete, observate în ceea ce au specific şi totodată esenţial în cadrul faptului de viaţă zugrăvit.

Artistul procedează aici ca un poet, în măsura în care, depăşind simpla redare a unei situaţii întîmplătoare, îşi construieşte descrierea pornind de la ideile sale, în aşa fel încît privitorul să poată descifra sensurile cele mai importante ale concepţiei despre viaţă şi despre umanitate puse în lumină de opera de artă. Principiul era vechi şi ţine de liniile de evoluţie ale artei italiene, dar conţinutul şi aplicarea lui erau noi, nordice. Momentele mişcării şi contrastele compoziţionale dezlănţuie nu forţe tectonice şi plastice, ci ne fac să simţim mai profund faptul de viaţă zugrăvit. Participă la el şi-l exprimă toţi cei prezenţi, dar într-o anumită gradaţie, în măsura în care întruchipează fiecare conţinutul de viaţă descris, de la corul, în care vocile lor răsună la unison, pînă la personajele care au fost create de artist pentru a reprezenta sinteza cea mai pregnantă a vitalităţii lor esenţiale şi a tipicităţii lor.

În acestea din urmă se concentrează, atingînd punctul ei culminant, atmosfera destinsă, sărbătorească, opusă celei cotidiene şi de aceea ele sînt şi punctul culminant al mişcării şi al jocului vesel al culorilor. Această culminaţie le izolează totodată de corul în care sînt cuprinse celelalte personaje. Sînt eroii acestui spectacol, nu în sensul vreunei acţiuni, ci ca oglindirea cea mai pură, opusă masei, a fiinţei ţăranului, cu manifestările lui vitale caracteristice, puternic luminate de pasiunea cu care se lasă purtat de plăcerea clipei, care-l face parcă să uite de orice alte griji.

Ele îşi afirmă totuşi prezenţa. Diagonala mişcată furtunos este oprită de culisele compacte şi imobile ale grupului de case, care reprezintă un fel de contrapondere faţă de perechea de dansatori dezlănţuiţi. Aceştia sînt înconjuraţi ca de un cerc puternic de grupele de consăteni şi de satul şi natura neschimbată şi calme. Beţia jocului va trece şi viaţa satului va reintra pe făgaşul ei obişnuit, stabilit de legile firii.

N-am discutat în aceste notaţii toate laturile artei lui Bruegel. Ar fi multe de adăugat, totuşi cele spuse mi se par a demonstra îndeajuns că evoluţia ei impune alte criterii decît cele după care este judecată îndeobşte. Însemnătatea operei sale nu este nicidecum epuizată prin referiri la originalitatea ei de esenţă populară. Bruegel a fost nu numai un artist original, ci şi un artist de importanţă decisivă pentru evoluţia ulterioară a problemelor formale şi de conţinut ale artei plastice europene, aşa cum au fost Rafael şi Michelangelo, Tiţian, Correggio şi Tintoretto. În cadrul artei neerlandeze a secolelor al XV-lea şi al XVI-lea, el nu poate fi comparat decît cu Jan van Eyck, a cărui operă a dus-o la ultimele ei consecinţe, dar a şi depăşit-o, ca Michelangelo pe cea a predecesorilor săi florentini. Jan van Eyck a înfrînt normele construcţiei medievale a imaginii punînd în centrul relaţiei dintre artă şi lumea înconjurătoare studiile după natură. Dar acestei ascensiuni în plan formal a realului nu i se putea încă asocia, dată fiind întreaga situaţie

a epocii pe plan spiritual, şi suveranitatea noţiunii reale despre viaţă, astfel încît se menţinea un dualism al observării exterioare a naturii şi al conţinutului spiritual general al artei, determinat, ca şi pînă atunci de religie. Bruegel a depăşit această contradicţie. Observaţia sa se extinde de la trăsăturile exterioare ale fenomenelor la determinările naturale ale existenţei umane, care devin pentru el sursa adevărului şi înălţării artistice. Se încheie cu aceasta conflictul dintre revelaţie şi observaţie, ale cărei rădăcini se aflau în evul mediu, al cărui al doilea capitol l-a constituit emanciparea experienţei în domeniul problemelor formei şi care se încheia acum cu biruinţa experienţei în întregul mod de interpretare a vieţii.

Această victorie asupra naturalismului formal s-a produs într-o epocă al cărei spirit era mai puţin ştiinţific, decît speculativ filosofic, poetic şi artistic creator. Aşa se face că la Bruegel, ca şi la marii poeţi ai perioadei manieriste şi ai epocii ce i-a urmat, descrierile oamenilor şi ale aspectelor vieţii nu apar, încă nu apar, ca demonstraţii raţionale, ci îmbinate în scopul obţinerii efectelor dorite cu principii şi reguli artistice ale compoziţiei şi ale invenţiei poetice. În timp ce Jan van Eyck emancipase în esenţă observaţia naturii de problemele de ordin compoziţional, eliberase varietatea inepuizabilă a formelor individuale din natură de constrîngerile compoziţiei, Bruegel a renunţat din nou la independenţa faţă de regulile compoziţiei a studiului artistic subiectiv al naturii. Ca şi italienii — stimulat de altfel de ei — el a opus nesfîrşitei variabilităţi a naturii un organism artistic închis şi unitar, în cadrul căruia contemplarea naturii nu merge pe drumurile ei proprii, ci este indisolubil legată de o compoziţie construită după regulile artei.

Bruegel urmează exemplul italienilor, dar nu în acelaşi spirit. La italieni un astfel de organism artistic era esenţa şi scopul ultim al artei, reprezenta o situare conştientă dincolo de realitate; la Bruegel el este doar un mijloc în vederea atingerii scopului. Iar acest scop îl constituie rea-

lizarea unei imagini a realităţii, a naturii, a vieţii reale, căreia, dincolo de înregistrarea nemijlocită a faptelor, prelucrarea artistică şi poetică a experienţelor îi conferea adevăr şi semnificaţii de ordin mai înalt.

În aceasta a constat pasul decisiv făcut de pictura olandeză a secolului al XVII-lea, a cărei înflorire a însemnat realizarea deplină a noului program, iniţiat de Bruegel, în domeniul zugrăvirii artistice a naturii şi a vieţii. Prin contopirea „elementelor romaniste" cu tendinţa de ancorare a artei în viaţa reală, se întindea o punte şi spre arta lui Rubens, astfel încît ambele ramuri ale picturii neerlandeze din perioada barocului se leagă de evoluţia lui Bruegel.

Dar firele acestea pot fi urmărite şi mai departe; căci, privit prin prisma istoriei universale, Bruegel a fost, pe tărîmul picturii, primul mare reprezentant deschizător de drumuri al acelei orientări realiste, întoarse spre viaţă şi natură, care trebuie privită ca unul din factorii constitutivi ai artei europene a secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, care a avut un rol conducător şi a atins punctul ei culminant în secolul al XIX-lea, pentru a fi înlocuită în secolul al XX-lea, din această poziţie conducătoare, de o orientare cu totul diferită. Este însă instructiv în gradul cel mai înalt faptul că originea orientării realiste a artei trebuie căutată în mişcarea spirituală a manierismului.

NOTE

1. Valabilă poate în momentul în care Dvořák şi-a scris studiul, afirmaţia lui Friedländer, întărită de Dvořák, nu se mai poate susţine astăzi cînd, la lucrările existente pînă în anul 1920, cînd a fost scrisă această lucrare, s-au adăugat numeroase studii importante datorate lui Charles de Tolnay, Robert Genaille, Giuseppe Faggin, G. C. Argan, Fritz Grossmann, Leo van Puyvelde, Erwin Panofsky şi altora, şi cînd, în preferinţele cunoscătorilor şi ale publicului, Bruegel ocupă un loc preeminent.

2. Max Friedländer, *De la Van Eyck la Bruegel*, Berlin 1916. Max Friedländer (1867—1958), istoric de artă german, stabilit din 1938 la Amsterdam, după ce autorităţile naziste îl concediaseră din toate funcţiile. Unul din cei mai mari cunoscători ai artei flamande şi olandeze; pe lîngă lucrarea sus amintită, opera sa fundamentală este *Altniederländische Malerei (Pictura neerlandeză veche)*, în 14 volume, publicată între 1924—1937. Alte lucrări importante ale sale sînt: *Albrecht Dürer*, 1921; *Pieter Bruegel*, 1921; *On Art and Connoisseurship (Despre artă şi despre cunoaşterea şi înţelegerea artei)*, 1942; *Essays über Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen* (Eseuri despre pictura peisagistică şi despre alte specii ale picturii) 1947.
3. Rene van Bastelaer, *Pieter Bruegel cel Bătrîn, opera şi vremea lui*, Bruxelles 1907.
4. Axel Romdahl, *Pieter Bruegel şi creaţia sa artistică*.
5. Georg Simmel, *Cultura filosofică*, Leipzig 1919.
6. Bartholomeus Spranger (1546—după 1608), pictor din Antwerpen (Anvers), reprezentant al italienismului, figură centrală la Curtea lui Rudolf II de la Praga.
7. Hieronymus Cock (c. 1510—1570), din Antwerpen; nu ne-au rămas de la el decît cîteva gravuri înfăţişînd peisaje, dar a avut o mare influenţă asupra evoluţiei gravurii neerlandeze.
8. Robert Hedicke, *Cornelis Floris şi decorul de tip Floris*, Berlin 1913. Cornelis de Vriendt numit Floris (1514—1575), arhitect şi sculptor, este autorul impunătoarei primării din Antwerpen, al reliefurilor din această clădire, al sculpturilor din catedrala din Tournai, etc.
9. Giorgio Ghisi (1520—1582), gravor italian, autor al unor gravuri de reproducere după opere de Michelangelo *(Judecata de Apoi)*, Rafael, *(Disputa)*, Giulio Romano.
10. Matthias Cock (c. 1509 — înainte de 1598), peisagist flamand, ale cărui opere nu ni s-au păstrat însă.
11. Martin Heemskerk (1498—1574), pictor olandez, activ în Haarlem, de tendinţă italienizantă.
12. Francesco Mazzuola, numit Parmegiannino (sau Parmigiannino) (1504—1540), pictor italian originar din Parma, aparţinînd şcolii manieriste de la Roma.
13. Formată de maeştri italieni aduşi de Francisc I în primul rînd pentru împodobirea noului palat de la Fontainebleau, cei mai importanţi fiind Giovanni Battista Rossi (1494—1541), aşa numitul Rosso Fiorentino sau Maître Roux, bolognezul Francesco Primaticcio (1504—1574), „Le Primatice", şi Niccolò Abbati sau dell'Abbate (1512—1571) din Modena.
14. „imaginaţia destul de cuprinzătoare şi întinsă pentru a îmbrăţişa deopotrivă universul şi oraşul său".
15. Sebastian Brant (1458—1521), scriitor şi umanist german, autorul *„Corăbiei nebunilor"* (*„Das Narren Schyff"*) care satirizează viciile umanităţii, operă lipsită însă de unitate din cauza numeroaselor digresiuni cu caracter didactic şi moralizator.
16. Pieter Aertsz sau Aertsen (1508—1575), activ la Antwerpen şi în Amsterdam, unde s-a născut şi a murit.
17. Dirck Volckertsz Coornhert (1522—1590), gravor olandez şi umanist (a tradus din Homer, Seneca, Boethius; a combătut intoleranţa religioasă).
18. Jean Bodin (1530—1596), scriitor politic francez, autor al unui tratat *„De la République"* şi al unei alte opere teoretice *„Colloquium Heptameres de rerum sublimis arcanis additis"*, scrise între 1592—1593 şi publicate în 1914 într-o traducere franceză în limba epocii *„Colloques des secrets cachez des choses sublimes entre sept savants qui sont de différens sentimens"*. În amîndouă autorul pledează pentru raţionalism şi toleranţă.
19. Hugo Grotius (Huig van Groot, 1583—1645), jurisconsult şi diplomat olandez, autorul unui tratat intitulat *De jure bellis ac pacis („Dreptul de război şi de pace")*, publicat în 1625, care este la originea tuturor teoriilor despre dreptul natural, de la Locke la Rousseau. Vico l-a numit „jurisconsultul neamului omenesc".
20. *oroare de vid*.
21. Ludwig Baldass, Pictura peisagistică neerlandeză de la Patinir la Bruegel.
22. *paesi*: primă denumire folosită pentru peisaj.
23. Vederi de străzi şi pieţe urbane.
24. Jan Mostaert (1575—1655), pictor olandez, principalul maestru al vremii sale din Haarlem.
25. *Parte pentru întreg (reprezentînd întregul)* — principiul sinecdocii.
26. *Făcînd schimbările necesare*.

DESPRE EL GRECO ŞI DESPRE MANIERISM*

La baza renumelui pe care El Greco l-a avut în rîndurile contemporanilor săi a stat un tablou care se află în biserica Sf. Toma din Toledo şi care înfăţişează înmormîntarea contelui Orgaz.

O placă de piatră aşezată sub tablou explică subiectul. Don Gonzalo Ruiz de Toledo, conte de Orgaz, protonotar al Castiliei, era un binefăcător al bisericii Sf. apostol Toma, în care urma să fie înmormîntat după moarte. În clipa în care preoţii se pregăteau să-l aşeze în mormînt au coborît din cer Sf. Ştefan şi Sf. Augustin — nemaiauzită, uluitoare întîmplare! — şi l-au înmormîntat cu propriile lor mîini.

Greco a înfăţişat acest subiect legendar într-un chip foarte ciudat. Tabloul constă din două părţi: în cea de jos este pictată înmormîntarea, sus primirea contelui în cer. Dar şi partea de jos constă din două părţi, dintr-o ceremonie şi dintr-un miracol. Ceremonia este zugrăvită cu aerul de demnitate spaniolă, dar şi cu o obiectivitate, care ar putea aminti de maeştri olandezi ai acelei vremi. La dreapta catafalcului pe care era aşezat cadavrul împlătoşat, un preot citeşte, într-o reculegere pioasă, rugăciunile morţilor; în partea corespunzătoare din stînga se află un călugăr care contemplează liniştit cadavrul, vrînd

* Studiul a apărut în volumul: Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Piper Verlag, München 1928.

parcă să-şi ia adio de la el. Între aceste două figuri situate în cele două colţuri sînt rînduiţi într-un şir neîntrerupt, ca într-o friză, cei prezenţi la ceremonia de doliu: floarea nobilimii toledane, toţi, în veşminte negre cu colerete albe; serioşi şi atenţi, aceşti hidalgos creează impresia unui portret de grup, caracterizarea portretistică cedînd totuşi locul sublinierii unei trăsături comune. Este ceva dur şi totodată fantastic în expresia acestor capete, autodisciplină ascetică şi metafizică moştenite, un spirit care poate înţelege şi ce nu se poate vedea cu ochii şi pipăi cu mîinile. Dar să mergem mai departe.

Independent de această ceremonie se petrece ceva, despre care majoritatea participanţilor nu are nici o idee. Au sosit doi mesageri ai cerului, pentru a-l înmormînta ei înşişi pe acest slujitor credincios al bisericii. Este vorba însă numai de rămăşiţele lui pămînteşti, căci sus, într-un vîrtej de făpturi şi de nori, în care substanţialitatea formei a cedat locul unei viziuni eterice, contele, fără veşmintele sale pămînteşti, este primit în audienţă solemnă de Hristos şi Maria. Doi dintre cei ce asistă la ceremonia funebră văd însă lucruri despre care ceilalţi nu ştiu nimic: preotul în stihar alb din dreapta, care priveşte în sus, dînd semne de mare uimire, şi băiatul din stînga, din primul plan, care priveşte în afara tabloului şi arată cu mîna stîngă spre cei doi sfinţi, ca şi cum ar vrea să atragă atenţia privitorului asupra miracolului; un suflet plin de credinţă şi inima unui copil, căruia otrava îndoielii nu i-a înceţoşat încă privirile spre a nu mai vedea miracolul din lume şi, în sfîrşit, privitorul care, prin intermediul picturii, trebuie înălţat în sfera spiritualităţii pure.

În aceasta stă sensul acestui ciudat tablou. Ca într-un preţios buchet de flori El Greco desfăşoară apoi tot ce reprezenta titlurile de glorie ale picturii timpului său: arta compoziţională a pictorilor din Roma, măiestria coloristică veneţiană, capacitatea neerlandeză de descriere a omului. Cine ar fi putut în vremea aceea, după moartea lui Tiţian, picta cu o asemenea bravură veşminte

prețioase, cine ar fi putut surprinde, după Tintoretto, aspectul trecător al fenomenului cu atîta măiestrie sau cine, de la Michelangelo încoace, ar fi putut rezolva cu o atare îndrăzneală cele mai dificile probleme compoziționale? Dar mai presus de toate acestea stă ceva și mai înalt — miracolul și spiritul care au învins înălțîndu-se deasupra limitelor adevărului, frumuseții și ordinii doar pămîntești. Unde se petrece evenimentul înfățișat? Dacă n-am ști, abia dacă am ghici unde: noaptea, probabil în biserică, din care nu vedem însă nimic. Structura spațială fermă, de la Giotto încoace fundamentul neclintit al oricărei reprezentări imagistice, a dispărut. Spațiul se întinde oare în lățime, în adîncime? Nu se știe. Figurile sînt înghesuite, ca și cum artistul ar fi fost neajutorat în ce privește distribuirea lor. În același timp însă, lumina tremurătoare și feeria de sus trezesc sentimentul unor întinderi nemărginite. Ideea de bază a compoziției este veche și simplă, folosită de multe sute de ori în arta din epoca precedentă, atunci cînd se reprezenta Assunta. Dar cît de mult s-a modificat sensul acestei compoziții chiar numai prin faptul că pictorul a tăiat cu marginea tabloului partea de jos a figurilor din planul cel mai din față, astfel încît nu mai vedem nimic din terenul acestei scene iar personajele par a se înălța undeva în chip magic — preludiul unui *sursum*[1], care are, în zona inferioară, încă de luptat cu unele rezistențe, dar care pîlpîie în sus ca niște flăcări peste teoria izocefală a celor ce asistă la ceremonia funebră. Prin aceasta El Greco se arată adeptul vechii orînduiri simetrice a unor astfel de scene cerești cu caracter reprezentativ — dar în același timp o neagă. Căci dacă pînă atunci un asemenea mod de a compune scena era expresia picturală a ritmului material, arhitectonic, El Greco se sustrage acestei semnificații. Totul pare a-și fi pierdut echilibrul normal și altceva ia locul ritmului tectonic. Legile de care ascultă formațiunile de nori, ca și personajele, sînt altele decît legea gravitației și înfrîngerea ei. Domnește

în această apoteoză o stare a firii vizionară și ireală, care se supune doar inspirației artistului nu numai în structura ei generală, ci și în formele și culorile care nu țin seama de datele observației și nu urmăresc doar să transcrie impresia viziuală, ci se aseamănă mai mult cu viziunile febrile, în care spiritul se descătușează de lanțurile lumii pămîntești, pentru a se pierde într-o lume astrală, suprasenzorială și suprarațională.

Un om care are vedenii l-au numit pe El Greco contemporanii lui toledani; nu fără îndreptățire. „*Ya ero loco*", spune astăzi paracliserul, care-l conduce pe vizitator în fața tabloului. Era nebun: o apreciere pe care, într-o variantă mai blîndă — un spirit nobil destrămat — o întîlnim în scrierile de istorie a artei chiar și în zilele noastre, în măsura în care ele sînt dominate de o falsă concepție materialistă a științelor naturii. De acest nebun vrem să ne ocupăm, nu pentru a-l apăra, lucru care nu mai e necesar astăzi, ci pentru a merge la sursele artei sale ciudate.

Domenico Theotocopuli, așa sună numele propriu-zis al artistului, a fost, după cum se știe, un grec din Creta, care se afla atunci sub suveranitatea venețiană. Ca mulți dintre compatrioții săi, și acest *kyriakos*[2] și-a făcut studiile în orașul lagunelor; pictura a studiat-o în atelierul aproape nonagenarului Titian, căruia-i datorează în primul rînd însușirea profundă a unei maxime experiențe în domeniul redării impresioniste a fenomenelor. L-au influențat și bătrînul Bassano, pictorul marilor contraste de lumină și umbră, și Paolo Veronese, maestrul tonurilor luminoase, argintii. Dar toate acestea par a nu-l fi mulțumit pe deplin. Arta italiană se afla pe atunci la o răspîntie a evoluției ei. O cuprinsese, și îi cuprinsese și pe maeștrii venețieni mai tineri, un curent spiritual cu totul nou; un curent care pornise de la Roma. Așa se face că, în anul 1570, El Greco se află în Cetatea eternă, unde venise aducînd cu el o scrisoare de recomandare către ilirul Giulio Clovio,

 miniaturist. De aici încolo urmele lui se pierd

pînă în anul 1577, cînd apare la Toledo, unde pictează tablouri care nu mai au aproape nimic comun cu operele sale veneţiene din tinereţe: un nou El Greco, care trecuse între timp printr-o convertire, cum s-ar fi spus pe atunci. Această renaştere spirituală este cheia spre înţelegerea unui mare maestru. Ea a făcut din el pictorul de mare elevaţie, cum îl socotim astăzi, şi de aceea trebuie înainte de toate să cercetăm care i-au fost sursele.

Nu avem nici un punct de sprijin exterior. Nu dispunem de date sau de opere care să ateste documentar ce s-a petrecut în cei şapte ani dintre Roma şi Toledo, dar putem urmări — şi pînă la urmă acest lucru este mai important — care au fost ideile şi impresiile noi pe care le-a putut recepta în acea vreme.

Ajunşi în acest punct, trebuie să ne îndreptăm privirile spre figura cea mai de seamă a secolului, spre Michelangelo, căruia i-a fost dat, ca nimănui altuia, să anticipeze spiritul vremurilor ce vor veni.

La adînci bătrîneţe, Michelangelo a creat opere care se aflau dincolo de ceea ce putea fi înţeles — adică de ce putea fi judecat după criterii naturaliste, opere care, din această cauză, au fost considerate fie neterminate, fie explicabile doar prin slăbiciunea bătrîneţii. Este vorba de *Pietà* din Palazzo Rondadini[3], de *Coborîrea de pe cruce* din domul din Florenţa şi de desenele figurative din ultima perioadă de creaţie a maestrului. Printre acestea din urmă se află o serie de proiecte pentru o Răstignire, care reprezintă ultima moştenire şi profesiune de credinţă artistică a maestrului. Ce căuta în opera bătrînului Michelangelo această veche şi patetică temă, care nu mai era de mult la modă în arta lăuntric păgînă a Renaşterii? S-ar putea crede că Michelangelo a vrut să-şi încerce încă o dată puterile în ce priveşte redarea corpului uman nud, care a constituit de mai mult de un secol şi jumătate sursa progresului în arta italiană. Dar cît de deosebit

este acest „studiu de nud", dacă-l mai putem numi aşa, de tot ce se înţelegea pînă atunci prin aceasta în Italia — inclusiv în arta lui Michelangelo. Un studiu al său după model din tinereţe se caracterizează prin redarea naturalistă, cu maximum de fidelitate, a formelor corpului uman, desăvîrşite totodată în sensul antic (studiile pentru cartonul cu lupta de la Cascina). Arta era ştiinţă: ea trebuia să înlocuiască revelaţia divină şi să dezvăluie oamenilor lumea înconjurătoare în cauzalitatea ei naturală. În a doua fază a evoluţiei sale, în pictura de pe plafonul Capelei sixtine şi în monumentele funerare ale Medicişilor, Michelangelo depăşeşte modelul individual, creînd forme eroizate, supranaturale, care se opun formei individuale normale — un neam de titani, o divinizare a omului, care lua locul vechilor forţe transcendente. În a treia fază, cea a *Judecăţii de Apoi*, stăpînirea trupului uman de către artist este atît de mare, încît el depăşeşte modelul nu numai în formele corpului, ci transformă, pe baza experienţei sale, făptura umană, în toate atitudinile şi mişcările ei, într-un instrument pe care-l foloseşte în totală libertate. Dar, cu această apoteoză a capacităţii sale artistice formale, care triumfă asupra naturii şi se ia la întrecere cu zeii, forţa lui se frînge; niciodată după aceea nu a mai încercat Michelangelo să picteze ceva asemănător. Ce desenează şi modelează în ultimii ani ai vieţii sale sînt lucruri care par a ţine de o altă lume. A dispărut tot ceea ce, de la Giotto încoace, devenise esenţa artisticului, atingînd în operele anterioare ale lui Michelangelo punctul ei culminant: compoziţia artistică şi acţiunea dramatică, efectul natural şi plin de viaţă, convingător din punct de vedere obiectiv, puternic conturat, al personajelor, relaţia spaţială, fizică şi psihică dintre ele. Ne-am putea gîndi la sculpturi şi picturi medievale: un simplu acord de trei note, constituit din figuri greoaie, nearticulate, aproape informe, dacă ne reamintim ce se înţelegea prin formă mai înainte, cînd punctul de plecare îl constituia reproducerea

 formelor materiale ale lumii exterioare. Nu mai

este vorba de aşa ceva la Michelangelo. Figurile sînt bolovănoase, o masă amorfă, inertă, ca o piatră de la marginea drumului şi totuşi ansamblul are o vibraţie vulcanică, este străbătut de un tragism care vine din străfundurile sufletului şi faţă de care, celui care a înţeles-o, reprezentări mai vechi ale aceleiaşi imagini i se par searbăde şi superficiale. Aceasta pentru că aici nu mai este vorba de ceva ce se poate înţelege în mod exterior, mecanic, ci de o trăire interioară, de zguduirea lăuntrică resimţită de artist în faţa morţii destinate să aducă mîntuirea omenirii. Iar pentru a da expresie acestui sentiment zguduitor, scopul său a fost să construiască figurile nu dinafară înăuntru, ci dinăuntru în afară aşa cum le simte şi le trăieşte sufletul, umplîndu-le, dincolo de orice consideraţie privind fidelitatea faţă de natură şi frumuseţea amăgitoare şi trecătoare, de o viaţă şi moarte independente de ele.

Sau *Pietà* Rondadini. Ceea ce o desparte de opera din tinereţe pe aceeaşi temă este mai mult decît experienţa uneia dintre vieţile cele mai bogate consacrate artei. Şi-a pierdut orice valoare ce i se părea maestrului în tinereţea sa a fi idealul suprem; a dispărut şi construcţia admirabil echilibrată, şi-a pierdut însemnătatea măiestria cu care Michelangelo ştia să grupeze clar corpurile umane şi să modeleze suprafeţele, măiestria care depăşise odinioară însăşi operele antichităţii. Aici — o masă inertă, atîrnînd fără vlagă, nici un efort de individualizare sau de vreun tip de idealizare şi totuşi o zguduitoare elegie. Niciînd dumnezeul mort nu a fost înfăţişat cu o emoţie mai profundă, niciînd durerea nu a fost exprimată mai sumbru, mai apăsător.

Michelangelo şi-a întors deci privirile, în ultima perioadă a vieţii, de la arta Renaşterii, întemeiată pe imitarea şi idealizarea formală a naturii şi a înlocuit obiectivarea imaginii despre lume cu o concepţie artistică ce pune emoţiile şi trăirile psihice mai presus de concordanţa cu percepţia senzorială. Arta lui a devenit anaturalistă. Din punctul de vedere al istoriei universale acest

lucru nu însemna nimic nou, căci, dacă urmărim evoluţia generală a artei, constatăm că perioadele anaturaliste au fost mai numeroase şi mai extinse decît cele naturaliste şi, chiar în acestea din urmă, s-a păstrat ca un curent subteran moştenirea celorlalte, astfel încît epocile de orientare naturalistă apar aproape ca un fel de insule într-un imens fluviu, în care redarea emoţiei lăuntrice era mai importantă decît fidelitatea faţă de natură. Şi totuşi ar putea să pară inexplicabil faptul că, la sfîrşitul vieţii sale, Michelangelo, abătîndu-se de la propria sa artă şi de la arta prin care patria sa îşi cucerise în lume un rol conducător, a revenit la cealaltă concepţie, anaturalistă, despre artă, care a fost şi a evului mediu creştin.

Această mutaţie îşi are în primul rînd originea în evoluţia lui spirituală. La mijlocul vieţii sale, el stăpînea ca un zeu tot ce se putea clădi pe temeiurile concepţiei renascentiste despre artă şi problemele ei fundamentale, duse pînă la ultimele lor consecinţe, ajungînd, ca impresioniştii secolului trecut, la limite ce nu mai puteau fi depăşite. Un spirit atît de profund ca Michelangelo nu putea să nu-şi dea seama de aceste limite, el care putuse să spună tocmai în legătură cu opere ca *Judecata de Apoi*, că încercarea de a exprima tot ce însufleţeşte omenirea prin perfecţiunea şi potenţarea formei materiale a dat greş. Se adăuga la aceasta faptul că nu-l putea mulţumi spiritul pozitiv, naiv optimist, de tip antic, al Renaşterii. Spiritul său profund frămîntat îl repudiază şi revine, urmînd dealtfel tradiţia generală a vremii sale, la problemele cele mai adînci ale existenţei: de ce trăieşte omul şi care este relaţia dintre bunurile trecătoare, materiale, ale omenirii şi cele spirituale, nepieritoare? Imaginea sa capătă dimensiuni uriaşe, dacă ne gîndim la faptul că acest artist, cel mai slăvit din lume, renunţă treptat la tot ce-l făcuse celebru, se retrage în singurătate şi se autotorturează — *„non vi si pensa quanto sangue costa"*, spunea el atunci, nimeni nu poate şti cît sînge costă lucrul acesta —

 pentru a părăsi pînă la urmă cu totul arta ma-

terială a picturii și a sculpturii care, așa cum o înțelegeau contemporanii lui, nu-i mai putea oferi nimic și pentru a se mărgini la crearea unui edificiu închinat Domnului, în care linia ireală a cupolei ascensionale era destinată să se înalțe peste toată splendoarea exterioară a Romei imperiale și papale. Din cînd în cînd, mai desenează și mai schițează, cu mîini îmbătrînite, proiecte artistice în care, în loc de *triumphator* ne apare ca un artist ce caută încă. Ieșite cu trudă din sîngele și energia lui lăuntrică, ele sînt o confesiune plină de fervoare și de smerenie, care au luat locul teribilității și titanismului de altădată.

M-am oprit mai mult la Michelangelo nu numai pentru că — lucru care a fost pînă acum trecut cu vederea — ultimul său stil a însemnat începutul noii orientări anaturaliste a artei, pe care se întemeiau operele toledane ale lui Greco, ci și pentru că în acest destin personal s-a împlinit și destinul culturii și artei vremii sale: Nu masele, cum credea secolul precedent, ci oamenii ce conduc pe plan spiritual determină evoluția și întreaga cultură spirituală și materială; și chiar dacă Capela sixtină, Capela Medicișilor sau *Judecata de Apoi* au constituit ca și pînă atunci un rezervor de soluții formale, totuși operele pe care le-am analizat în paginile precedente sînt cele de la care pornește impulsul hotărîtor pentru arta italiană a celei de-a doua jumătăți a secolului, cum ne-o demonstrează un al doilea artist, care a fost de importanță hotărîtoare pentru evoluția lui Greco.

Este vorba de Tintoretto. Și cu el s-a petrecut, și anume chiar în cei șapte ani de ucenicie ai maestrului toledan o renaștere spirituală. A fost denumită trecere de la stilul auriu la cel verde și exegeții lui și-au bătut capul pentru a înțelege ce semnificație avea această trecere. Ea consta în aceea că Tintoretto a înlocuit somptuozitatea cromatică a operelor sale din tinerețe cu un colorit gri-verzui, un colorit de Miercurea Cenușii[4], din care doar unele tonuri mai sclipesc ca niște flori aprinse. Semnificația acestei inovații este limpede. Pînă a-

tunci însemnătatea picturii venețiene rezida în dezvoltarea maximă a senzualismului cromatic naturalist. Tintoretto l-a înlocuit cu un joc fantomatic al fanteziei, în cadrul căruia culoarea, în mase fumegînde și cu sclipiri de fulger, a devenit reflexul unor stări sufletești, independente de observația și de redarea realității.

Dar nu e vorba doar de culoare. Compoziția se contorsionează și ea ciudat, ca în *Șarpele de aramă*[5], formînd structuri, în care sînt plasate, fără o logică clară, neținîndu-se seama de naturaleța pozițiilor și a situării lor în spațiu, figuri alungite, flexibile, guvernate de legile tainice ale unui patetism năvalnic. Vedem acum un adevărat vălmășag de corpuri și linii ce se încolăcesc sălbatic; forme ce lucesc din întuneric, ca și cum trupurile s-ar fi frînt în două; și, printre toate, sclipiri ce se strecoară ca niște luminițe rătăcitoare, ca și cum totul ar fi un sabat al vrăjitoarelor. Apoi iarăși o viziune, în *Înălțarea la cer* a lui Hristos[6]. Peisajul și apostolii împrăștiați în el, mai înainte punctul central al oricărei reprezentări a acestui eveniment, sînt cu toții, cu excepția unuia singur, împinși, suflați parcă de vînt, în planul al doilea. Realul a devenit ireal și real este numai ceea ce se petrece în mintea unuia dintre ei, a evanghelistului care, despărțit de ceilalți, a citit într-o carte și are acum viziunea lui Hristos care se înalță la cer, nu aproape și nici departe, nu zburînd fizic și reprezentînd nu o iluzie optică, ci o viziune interioară, care nu are nimic comun cu legile acestei lumi, o viziune în care totul este ireal: norii, mișcarea și culorile, în care, cum vom observa mai tîrziu atît de des și la El Greco, umbrele și luminile nu sînt contrastante, ci dau laolaltă expresia unei lumi a visului, în care luminile și umbrele și-au pierdut funcția lor naturală.

Poate încă mai clară apare tranziția lui Tintoretto spre o artă a senzațiilor interioare în desenele sale din această perioadă, care sînt principial diferite de toate studiile și schițele pregătitoare din vremea Renașterii. Ele par a fi mai cu-

rînd transcripţia într-o stare de suprem extaz artistic a unor viziuni, în care o nouă profesie de credinţă luptă, protestînd înflăcărat împotriva vechii concepţii despre artă, pentru dreptul de a înfăţişa lucrurile, nu aşa cum sînt, potrivit noţiunilor convenţionale despre realitate, ci cum le-au simţit şi le-au văzut intuiţia şi imaginaţia.

De la Michelangelo, El Greco a reluat anaturalismul formei, de la Tintoretto anaturalismul culorii şi compoziţiei.

Dar nici acestea nu sînt suficiente pentru a explica stilul său toledan. Trebuie să mergem şi mai departe şi să aducem în discuţie un proces, care-şi avea centrul nu în Italia, ci la nord de Alpi. „*Nescio. At ego nescio quid?*" Aceste cuvinte ale iezuitului Sanchez[7], din cartea sa despre ştiinţa supremă şi generală — a şti că nu ştii nimic — caracterizează cel mai bine situaţia. Încă de la începutul secolului al XVI-lea, în nord, mai ales în Germania, totul era în fierbere. Mişcarea se îndrepta atunci, ca astăzi, împotriva capitalismului, împotriva laicizării bisericii şi împotriva comercialismului care cuprindea întreaga viaţă religioasă. După cum se ştie, această mişcare a dus la Reformă. Reforma s-a dovedit însă curînd a fi, pentru spiritele mai subtile, un compromis nesatisfăcător, care se străduia să pună de acord misterele revelaţiei cu caracterul raţional al gîndirii şi al vieţii. Ea alunga într-adevăr din biserică cultul pentru bunurile materiale, dar, ceea ce era şi mai rău, îl transplanta, prin noua concepţie despre viaţa onestă, întemeiată pe cîştig şi pe activitatea publică, în viaţa statului şi în viaţa particulară a tuturor oamenilor.

Această dezamăgire a dus la îndoială, la scepticism în ce priveşte valoarea oricăror teorii raţionale şi a oricăror comandamente etice raţionale, precum şi la apariţia conştiinţei despre inadecvarea simţurilor şi despre relativitatea oricărei cunoaşteri. Am putea vorbi de o catastrofă spirituală, care a precedat-o pe cea politică, şi care a fost provocată de prăbuşirea vechilor sisteme şi cate- 434

gorii ale gîndirii religioase, laicizate sau dogmatice, pe planul ştiinţei profane şi al artei. Ceea ce am putut observa la Michelangelo şi Tintoretto în domeniul restrîns al problematicii artistice a fost un criteriu al întregii epoci. Drumurile care pînă atunci duceau la cunoaşterea şi la construcţia unei culturi spirituale au fost părăsite şi rezultatul a fost aparent un haos, tot aşa cum epoca pe care o trăim ne apare ca un haos. Pe plan artistic, această perioadă, care nu este o perioadă închisă, ci o mişcare, ale cărei începuturi se situează în pragul secolului al XVI-lea, dar ale cărei efecte n-au încetat nicicînd să se resimtă, a căpătat denumirea nefericită de manierism, pentru că istoricii de artă de orientare naturalistă n-au observat la ea decît faptul că majoritatea artiştilor au renunţat să se mai inspire în mod independent din natură, mulţumindu-se, ca şi în arta de după prăbuşirea antichităţii, cu forme tradiţionale şi cu revalorificarea lor. Cu aceasta însă esenţa acestei perioade este departe de a fi epuizată. Cînd o construcţie a lumii, cum a fost aceea reprezentată de concepţia despre lume a evului mediu tîrziu şi a Renaşterii, se prăbuşeşte, apar în mod firesc ruine. Artiştii, ca şi toţi cei întotdeauna mult prea mulţi din celelalte domenii ale vieţii spirituale, şi-au pierdut sprijinul pe care preceptele generale li-l oferise pentru hărnicia, pentru scopurile lor ambiţioase, ca şi pentru ideile lor mărunte. Aşa se face că ni se oferă spectacolul unei perturbări uriaşe şi că, în amestecul pestriţ de vechi şi nou, mergînd în direcţii diferite, filosofii, literaţii, învăţaţii şi oamenii politici, şi nu mai puţin artiştii, îşi caută noi cîrji şi noi obiective: artiştii, de exemplu, în virtuozitate artistică sau în noi abstracţii formale, care au dus la formularea unor noi doctrine şi teorii academice. Pe de altă parte, elementul obiectual capătă o nouă însemnătate şi anume uneori aspectul lui senzorial rudimentar, alteori invenţia literară ingenioasă. Tematica se lărgeşte în toate direcţiile, pe măsura 435 nevoii resimţite de artişti de a stîrni interesul,

adică de a sublinia originalitatea şi caracterul subiectiv al atitudinii lor faţă de lume.

Din această efervescenţă generală pe care, oricît ar fi de interesantă, trebuie să renunţ a o urmări mai departe, se desprind treptat două direcţii de cea mai mare însemnătate pentru viitor. Amîndouă se întemeiază pe năzuinţa de a îmbogăţi viaţa şi de a-i dezlega enigmele prin cunoaşterea de natură psihologică.

Una dintre aceste direcţii era realistă şi inductivă, pornind de la ideea că acest ţel poate fi atins prin observarea situaţiilor din viaţă şi a condiţiilor generale şi individuale care le determină. Este direcţia pe care au urmat-o Rabelais şi Bruegel, Callot, Shakespeare, Grimmelshausen[8] şi care a devenit preponderentă în secolele următoare, atingînd punctul ei culminant în arta realistă a secolului trecut, de la Balzac pînă la Dostoievski.

A doua direcţie era deductivă. Sursele ei erau emoţiile şi sentimentele, în care credea că poate fi găsit factorul de certitudine şi de elevaţie spirituală. Ea îşi avea centrul în ţările catolice, îndeosebi în Franţa şi în Spania, şi anume în primul rînd pe tărîm religios, unde, oricît ar părea de ciudat, uriaşa încercare a lui Luther, de a transpune religia în sfera gîndirii şi trăirii interioare, a avut o înrîurire mai profundă decît în înseşi ţările protestante. În acestea încercarea lui Luther a rămas legată de o biserică oficială, în timp ce în cadrul catolicismului, care a respins această asociere, interiorizarea se putea dezvolta cu atît mai puternic în acele domenii ale conştiinţei religioase, în care vechea biserică nu-i opunea nici o rezistenţă.

Era vorba înainte de toate de reculegere, meditaţie şi elevaţie sufletească. O primăvară îmbelşugată a înflorit pe aceste tărîmuri ale vieţii interioare în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, îndeosebi în două ţări, în Franţa şi în Spania. În literatura franceză floarea ei cea mai frumoasă a reprezentat-o *Philothea*, opera lui François de Sales[9], o operă care îmbina înţelepciunea bazată pe experienţa vieţii cu sfaturi de mare fi-

neţe privitoare la căile prin care oamenii îşi pot crea o stare de beatitudine, îşi pot orienta viaţa sufletească în direcţia valorilor eterne şi pot ajunge, în cadrul vieţii sociale normale, la acea înflăcărare a sentimentului care, potrivit lui Montaigne,foarte competent în această privinţă, a atras spre catolicism un contingent bogat, care i-a înlocuit pe cei ce se desprinseseră de el. Extrapolată în perioada următoare în domeniul profan, această înflăcărare a sentimentului a devenit sursa cea mai importantă a întregii poezii sentimentale a epocii moderne pînă la Werther[10] şi Childe Harold[11]. Acest nou spiritualism şi-a exercitat influenţa şi asupra artei plastice, cum ne-o demonstrează operele încă puţin cunoscute ale manierismului francez. Pornind de la opere ale şcolii de la Fontainebleau, şi în primul rînd de la operele lui Primaticcio, artişti ca sculptorii Germain Pilon[12], Dubois, Fréminet sau ca pictorul Toussaint du Breuil[13] sau ca gravorul Bellange[14] creează opere de o extraordinară vitalitate a expresiei spirituale, cum n-am întîlnit în artă de la portretele de împăraţi din secolele al III-lea şi al IV-lea, ca de pildă bustul lui Jean de Morvillie de Pilon, un portret în care înfăţişarea fizică este doar reflexul focului lăuntric; El Greco şi-a conceput într-un mod asemănător, cîţiva ani mai tîrziu, autoportretul. Artiştii aceştia desenează de asemenea figuri şi scene care par a fi ilustraţii pentru *Philothea*. Femeile la mormînt ale lui Bellange sînt un exemplu în această privinţă, îndeosebi Maria, cuprinsă cu totul de acea concentrare spirituală a contemplării fericite a unei minuni în faţa căreia pare a spune: „Lumea nu mai este a mea, eu însămi nu-mi mai aparţin şi doar ce este în străfundurile inimii mele este adevăr şi fericire". Figurile acestea zvelte, lungi, cu capetele mici, graţioase, cu privirea plină de dulceaţă şi cu mîini nervoase reapar la El Greco. Dar întreaga orientare a imaginii spre exprimarea frumuseţii sufletului dovedeşte şi mai mult că El Greco a cunoscut arta manieriştilor francezi, la care a găsit ceea ce arta manieriştilor italieni nu-i putea oferi şi

anume ideea triumfului deplin asupra lumii prin sentiment, marea moştenire a creştinismului nordic din evul mediu. Ea trebuia să-l ducă acolo unde nu numai că se menţinuse mai mult decît oriunde, dar unde această idee a cunoscut în secolul al XVI-lea o revitalizare pe baze noi, în Spania, în ţara iluminaţilor[15] şi a spectacolelor spirituale, a Sf. Ignaţiu[16], a Sf. Tereza[17], în ţara în care, cu toată Renaşterea cu formele ei, se construia şi se simţea încă în spirit gotic şi în care se reaprinsese puternic misticismul medieval, asociat cu interiorizarea subiectivă.

Două trăsături caracterizau pe cei ce aveau aici un rol de conducere: autoobservarea şi o completă depăşire a limitelor impuse gîndirii şi simţirii de premisele lor naturaliste. „Ce văd", spune Tereza din Avila, „este un alb şi un roşu cum nu se găsesc nicăieri în natură, care strălucesc şi iradiază mai luminos decît tot ce poate fi observat, şi chipuri, cum nu le-a pictat nici un pictor, ale căror modele nu pot fi găsite nicăieri şi care sînt totuşi natura însăşi şi viaţa însăşi şi frumuseţea cea mai minunată care se poate concepe." Ceva asemănător celor trăite în extaz de Tereza din Avila a încercat să picteze El Greco, nu ca adept al ei, ci în acelaşi spirit, pentru care trăirea spirituală subiectivă era singura lege a elevaţiei spirituale. La italieni şi francezi ea se asocia în continuare, cu toată modificarea obiectivelor urmărite, cu anumite reziduuri ale obiectivării lumii, în timp ce în Spania nimeni nu şovăia să sacrifice şi ultimele vestigii ale concepţiei renascentiste despre adevăr şi despre frumos în favoarea exprimării emoţiei lăuntrice. Şi aceasta încă înainte de El Greco, cum ne arată o *Pietà* de Luis Morales[16], predecesor al lui El Greco în Toledo, lucrare în care manierismul lui Michelangelo se îmbină cu exaltarea spaniolă. Astfel de opere, care erau deopotrivă greoaie şi pasionate, l-au influenţat cu siguranţă pe El Greco, dar mai mult decît ele l-a influenţat întreaga ambianţă spirituală, care era de natură a-l determina să tragă ultimele consecinţe din toate elementele unei arte a expresiei

pe care le preluase din Italia şi Franţa şi să subordoneze cu totul modele din natură inspiraţiei sale artistice. Făpturile pe care le plăsmuieşte se alungesc peste măsură, de parcă nu ar fi din această lume. *Sf. Iosif* al său din Toledo, cu Hristos care se lipeşte de el şi cu corul îngerilor deasupra capului sfîntului: aceasta nu este o imagine a omului, aşa cum au putut-o confecţiona o mie de pictori dinaintea lui El Greco şi sute de mii după el, fără să-i mai punem la socoteală pe fotografi. Ce vedem aici este ireal, este o reprezentare care nu se întemeiază pe copierea naturii, ci din care voci lăuntrice îi vorbesc privitorului. Sf. Iosif şi micul Isus, ce-mi spun mie toate acestea! Văd un om lipsit de frumuseţe fizică, de graţie, muncit şi istovit, un dulgher, care este totuşi altceva decît dulgher; plin de o bunătate şi o smerenie mai presus de fire. Prin voinţa lui Dumnezeu, acest om se înalţă ca un stîlp, de care se poate agăţa copilul divin, creînd o armonie care se revarsă ca o melodie îngerească în inima privitorului.

El Greco pictează adesea portrete în care oamenii seamănă unii cu alţii de parcă ar fi fraţi, tocmai pentru că, priviţi de la o mare înălţime, toţi sînt la fel: măşti şi umbre; uneori însă şi portrete care nu pot fi socotite altfel decît tragice, ca acela al marelui inchizitor Guevara. Cine nu s-ar putea gîndi, văzînd acest tablou, la Marele Inchizitor, plăsmuire vizionară din Fraţii Karamazov. Personajul acesta închis în sine, cu privirea rece, sfredelitoare, nu este un om oarecare, ci destinul însuşi. El Greco narează însă mai ales subiecte biblice. Adesea cu vocea celui care spune un basm, ca în *Muntele Măslinilor*, care ar putea fi numit un basm în culori. În fund noapte întunecoasă, fără contur — doar asupra Ierusalimului cade tainic din adîncurile ei o rază. Pe scena din faţă domneşte o atmosferă de crepuscul, în care lucesc totuşi, nu înţelegi cum, culori nemaipomenite: cinabru, ocru galben, lac de garanţă.

 Pare o grădină fermecată, în care cerul coboară

sub forma unui nor alb, pe care stă, îngenunchiat, un înger.

De cele mai multe ori precumpăneşte însă caracterul vizionar, ca în *Învierea lui Hristos*. Minunea a avut asupra paznicilor efectul unei explozii: unul, din primul plan, s-a prăbuşit, ceilalţi, cuprinşi de un paroxism al groazei şi uimirii, se aruncă în lături, într-o învălmăşeală sălbatică, înălţîndu-şi mîinile, ca şi cum i-ar prinde vîrtejul unui uragan şi i-ar sorbi în sus. Se naşte astfel o mişcare ascensională care, accentuată şi mai mult de contrastul dintre Hristos şi figurile ce se prăvălesc, face ca ieşirea din mormînt a lui Hristos să pară, mai convingător decît cu toate mijloacele folosite de arta de pînă la el, o plutire supranaturală în sus. De un efect şi mai puternic este *Deschiderea celei de a cincea peceţi*. Profetul vede venind ziua mîniei, vede cum cer răzbunare sufletele martirilor, sufletele celor care au fost sugrumaţi pentru că au vestit cuvîntul lui Dumnezeu. Ele au primit fiecare un veşmînt alb. Ceea ce atrage înainte de toate atenţia este diferenţa de statură a personajelor. La stînga în faţă, la margine, stă îngenunchiat, cu mîinile întinse în sus, evanghelistul. În spate cei ce înviază, în poziţii diferite, derivînd în parte din desenele tîrzii ale lui Michelangelo. Îngerii le aduc veşminte. Iată-l pe Ioan stînd în picioare. O figură colosală în raport cu celelalte. Acest erou principal nu se uită la ei, ci în sus, înălţîndu-şi mîinile. Sentimente de mare forţă îl animă, el vede lucrurile înfricoşătoare care sînt doar sugerate de personajele din planul ultim: este o făptură de un dinamism necunoscut pînă atunci în artă şi reprezintă totodată rezolvarea problemei care părea pînă la el irezolvabilă: un bloc care a devenit totodată, în întregul lui, spirit.

Să menţionăm încă, în încheiere, un peisaj de El Greco: *Toledo sub furtună*. Nu este portretizarea unui peisaj, ci revelarea fulgurantă a unui suflet prins în vîrtejul forţelor demonice ale naturii, a cărui stare de spirit se contopeşte cu spectacolul grandios al naturii, ce dezvăluie într-o

străfulgerare, asemenea sufletului lui, nimicnicia lucrurilor acestei lumi şi sensul ei metafizic.

În aceeaşi vreme în care El Greco picta aceste tablouri, apărea în imaginaţia contemporanului său spaniol Cervantes figura lui Don Quijote, despre care Dostoievski spune că, alături de Hristos, este cea mai frumoasă din toată istoria omenirii. Idealistul pur. Un astfel de idealist pur era şi El Greco, a cărui artă a însemnat punctul culminant al unei mişcări artistice europene generale ce urmărea să înlocuiască materialismul Renaşterii printr-o orientare spiritualistă. În vremea lui totul a rămas doar un episod. Căci, din secolul al XVII-lea, a început să devină preponderent cultul bunurilor materiale, îndeosebi din momentul în care papii din epoca contrareformei au încheiat cu acest cult un compromis. Pictorul din Toledo a fost considerat nebun şi tot astfel mulţi au uitat să vadă latura eroică a personajului lui Cervantes, pe care l-au considerat mai curînd comic. Nu este nevoie să spunem prea multe pentru a face să se înţeleagă de ce era firesc ca în următoarele două secole, cele ale domniei ştiinţelor naturii, a gîndirii matematice, a superstiţiei cauzalităţii, a progresului tehnic şi a mecanizării culturii, care era doar cultură a ochilor şi a creierului, nu şi cultură a inimii, El Greco să intre tot mai mult în conul de umbră al uitării. Astăzi această cultură îşi încheie ciclul. Mă gîndesc mai puţin la prăbuşirea ei exterioară, care este doar un fenomen colateral, cît la cea interioară, care se înregistrează de o generaţie încoace în toate domeniile vieţii spirituale: în gîndirea filosofică şi ştiinţifică, domeniu în care ştiinţele noologice au preluat conducerea, chiar în ştiinţele naturii premisele considerate de neclintit ale vechiului pozitivism fiind zdruncinate din temelii, în literatură şi în artă, care s-au orientat, ca în evul mediu şi în perioada manierismului, spre absolutul spiritual, independent de fidelitatea concretă faţă de natură, şi, în sfîrşit, în acea concordanţă a tuturor evenimentelor care pare a dirija legea misterioasă a destinului uman spre o nouă epocă spirituală

a istoriei omenirii. În lupta veşnică dintre materie şi spirit, cumpăna se apleacă spre victoria spiritului — şi acestei cotituri îi datorăm faptul că am putut recunoaşte în El Greco un mare artist şi un spirit profetic, a cărui glorie va străluci puternic şi în timpurile ce vor veni.

NOTE

1. *sursum*; în sus; sensul în text este de „înălţare".
2. domn.
3. Pentru că a fost destinată Palatului Rondadini de la Roma.
4. Prima zi a postului Paştilor la catolici şi la protestanţi.
5. În „Scuola di San Rocco", Veneţia.
6. În „Scuola di San Rocco", Veneţia.
7. François Sanchez (1562—1632) filosof sceptic portughez care a profesat la Toulouse, autor al lucrării „*Tractatus de multum nobili et prima universali scientia, quod nihil scitur*" („*Tratat despre prea nobila şi prima ştiinţă universală, anume că nu ştim nimic*"), apărut la Lyon în 1581. Laitmotivul lui se rezumă în cuvintele (greşit citate în textul lui Dvořák): „*Nescis? Ai ego nescio. Quid*" („*Nu ştii? Nici eu nu ştiu. Dar ce?*") „Acestui mare «quid» — scrie Fr. Windelband în „*Geschichte der Philosophie*", ediţia VII, p. 303 — nu i-a dat firesc nici un răspuns, rămînînd dator cu îndrumarea spre o cunoaştere adevărată".
8. Hans Jakob Christoff von Grimmelshausen (1625?—1676), scriitor german, autorul cunoscutelor „*Aventuri ale lui Simplex Simplicissmus*" („*Der abenteuerliche Simplex Simplizzissimus* — 1669), scris în limbă dialectală şi îmbinînd, ca şi operele sale ulterioare, stilul romanului spaniol picaresc cu un spirit popular naiv şi generos.
9. François de Sales (1567—1622), sf., opera sa „*Philothée*", publicată într-o primă formă în 1609 şi în formă definitivă în 1619, e constituită din scrisori adresate doamnei de Charmoisy şi poartă şi titlul de „*Introducere la viaţa pioasă* („*Introduction à la vie dévote*").
10. „*Die Leiden des jungen Werther*" („*Suferinţele tînărului Werther*") de J. W. von Goethe, a apărut într-o primă versiune în 1774 şi în versiunea definitivă în 1782.
11. „*Childe Harolds Pilgrimage*" („*Pelerinajul infantelui Harold*") — poem scris de George Gordon Byron între 1812—1818.
12. Germain Pilon (1535—1590), sculptor francez, care s-a alăturat şcolii manieriste de la Fontainebleau, îndeosebi lui Primaticcio.

13. Pictorii manierişti Ambroise Dubois (c. 1543—1614), din Anvers, şi parizienii Toussaint Dubreuil (1561—1602) şi Martin Fréminet (1567—1619), au făcut parte din ceea ce unii istorici de artă au numit „a doua şcoală" de la Fontainebleau. Dubois şi Fréminet au lucrat pentru Henric al IV-lea la decorarea palatului de la Fontainebleau. Dubreuil a pictat tablouri pentru castelul de la Saint Germain-en-Laye. Este o inadvertenţă curioasă faptul că pe Dubois şi Fréminet Dvořák îi enumără ca sculptori.
14. Jacques Bellange (?—1616), pictor, desenator şi gravor loren. Se ştie că a participat la organizarea artistică a festivităţilor prilejuite de nunta lui Henric IV cu Margareta de Gonzaga din Mantova. N-au rămas însă de la el decît desene şi gravuri concepute în cel mai pur stil manierist, pe linia unui Parmegiannino.
15. în text: *alumbrados*.
16. Ignaţiu de Loyola (1491—1566), întemeietorul ordinului iezuiţilor. Opera sa „*Ejercicios espirituales*" („*Exerciţii spirituale*"), publicată la Roma în 1548, este un manual al ascetismului religios.
17. Teresa de Jesus (Teresa Sanchez de Cepeda y Ahumada da Avila) (1515—1582), autoare a unei povestiri a vieţii sale *(Libro de su vida)*, publicată în 1588, şi a altor scrieri ce ilustrează misticismul spaniol din acea vreme: „*El castillo interior*" („*Castelul lăuntric*") (1567) şi „*El camino de perfección*" („*Calea desăvîrşirii*" — 1562-1566).
18. Luis Morales, pictor spaniol din Badajoz, unde a murit în 1586.

GENEZA ARTEI BAROCE*

Concluzii

Tema cursului nostru a fost originea artei baroce. S-ar putea spune că, după magistralele expuneri ale lui Riegl, a devenit de prisos să se mai vorbească despre această temă. Prelegerile lui Riegl s-au concentrat însă asupra genezei artei baroce la Roma. Aceasta este totuşi o limitare a problemei. O alta rezidă în faptul că, în prelegerile sale, pe care Riegl nu s-a gîndit dealtfel să le publice, a fost lămurită evoluţia stilistică cronologică a artei la Roma în primul rînd pe baza monumentelor arhitectonice. Este evident însă că această temă este mai cuprinzătoare şi că fazele preliminare ale artei de la Roma nu oferă o explicaţie îndestulătoare a artei lui Bernini şi Borromini; aceasta din urmă îi este în multe privinţe opusă. Studiul trebuie organizat pe o bază mult mai largă şi această bază nu poate fi exclusiv de natura istoriei stilurilor. Mi-am început cursul cu biserica Gesù a iezuiţilor, cu un edificiu deci care înseamnă o negare conştientă a Renaşterii şi o întoarcere la concepţia paleocreştină şi medievală despre arhitectură. Este acesta un fenomen care nu poate fi explicat pur şi simplu pe baza unei evo-

* Studiul a apărut în volumul: Max Dvořák, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitaller der Renaissance*, Piper Verlag, München 1929.

luţii formale continui, ci a cărui sursă o constituie a transformare radicală în întreaga viaţă spirituală. Această nouă orientare a vieţii spirituale a influenţat nu numai arhitectura bisericească, ci a avut o influenţă decisivă asupra tuturor domeniilor creaţiei artistice. În funcţie de această problematică am încercat, depăşind premisele oferite de arta de la Roma, să urmăresc mai îndeaproape decît pînă acum curentele cele mai importante ale picturii italiene a secolului al XVI-lea.

Dacă aruncăm acum o privire retrospectivă asupra picturii, constatarea esenţială a cercetării noastre ni se pare a fi modificarea relaţiei dintre materie şi spirit, dintre imaginaţie şi lumea exterioară. Arta, religia şi filosofia reprezentau o obiectivare a lumii, aveau la bază năzuinţa ca, înregistrînd alcătuirea naturii corespunzătoare experienţei senzoriale, legile, ordinea şi frumuseţea ei, să le exprime cu toată claritatea conceptuală. Concepţia creştină despre lume se întemeia dimpotrivă pe o subiectivizare principială a lumii înconjurătoare. Fenomenele concrete erau considerate de ordin secundar, ba chiar înşelătoare, dat fiind că în această concepţie iluminarea interioară a sufletului şi revelaţia de esenţă divină erau singurele surse ale adevărului, singurul lucru care avea valoare. Datorită acestui fapt, ideile şi trăirile lăuntrice, gîndurile şi sentimentele hrănite de modul teologic de cunoaştere au devenit punctul de plecare al religiei şi al tuturor relaţiilor spirituale cu lumea concretă — deci şi al artei. Dacă lucrurile ar fi rămas aici, rezultatul ar fi fost fie absenţa totală de imagini, ca la popoarele semite, fie o artă a fanteziei pure, independentă de orice imitaţie a naturii, ca în culturile care au evoluat, ca aceea budistă, spre un spiritualism pur. Dacă lucrurile nu s-au petrecut în nici unul din aceste două feluri, explicaţia constă în cotitura făcută spre dualism, în perioada următoare, de evoluţia lumii creştine occidentale, fapt care, deosebind-o de toate celelalte zone de cultură, a devenit sursa acelei mobilităţi şi diversităţi crescînde, care i-a asigurat poziţia ei conducătoare.

Această cotitură a constat în faptul că, pe baza unui proces foarte complicat, subiectivismul de fond s-a asociat cu obiectivarea imaginii lumii. Lucrul acesta a dus la reîntemeierea unei ştiinţe şi arte bazate pe observarea naturii. Nu este vorba aici cîtuşi de puţin de o neîntoarcere la antichitate; atît noua ştiinţă cît şi noua artă se deosebesc principial de ea prin faptul că, în timp ce în sistemele filosofice şi în operele de artă antice creatorul rămîne pe un plan cu totul secund faţă de conţinutul lor obiectiv, în perioada creştină spiritul cunoscător şi creator, cercetarea şi creaţia ca scopuri în sine, sau, cu alte cuvinte, perfecţionarea spirituală a subiectului au fost şi au rămas în permanenţă impulsul şi criteriul cel mai important al progresului. Era totuşi inevitabil în unele perioade ca problemele obiective să redevină cu totul precumpănitoare. O astfel de evoluţie s-a produs pe tărîmul artei, după faza pregătitoare anterioară, în secolul al XV-lea şi anume simultan şi în mod independent în două zone: în Ţările de Jos şi în Italia.

În Ţările de Jos rezultatul ei a fost un naturalism obiectiv, care a ridicat redarea cu maximă fidelitate a naturii la rangul de ţel suprem al operei de artă; în Italia evoluţia a dus la aspiraţia spre perfecţionarea reprezentării artistice, realizată potrivit legilor naturale obiective. Ambele direcţii aveau comun un senzualism şi un materialism declarat; în Italia arta s-a apropiat la maximum de cea antică. Se realiza în felul acesta, în mod indubitabil, o imensă îmbogăţire a mijloacelor formale şi metodice, contrabalansată însă de o la fel de mare sărăcire. A devenit mai sărac conţinutul imaginativ al artei, absorbită acum aproape complet de problemele formale şi de metodă şi au devenit mai slabe, prin această limitare ezoterică a problematicii, relaţiile cu viaţa spirituală complexă a epocii. Faptul acesta apare cu cea mai mare claritate în acele creaţii ale artei italiene, pe care le numim îndeobşte clasice, mai ales pentru că ele nu numai că se apropie de perfecţiunea formală a antichităţii clasice, dar într-o serie de

privinţe o şi depăşesc. Creaţiile antichităţii erau însă expresia adecvată a relaţiei globale faţă de lumea înconjurătoare, ceea ce nu este nicidecum cazul cu creaţiile din faza cea mai înaltă a Renaşterii. Făpturile create de Rafael sau de Tiţian erau mai curînd rezultatul unei anumite atitudini şi economii artistice bine delimitate, rezultatul unui efort individual de rezolvare a unor probleme artistice concrete, care reprezentau însă numai în mică măsură problemele spirituale ce frămîntau în vremea aceea popoarele Occidentului. Prin aparenta lor obiectivitate absolută operele acestea puteau pentru o vreme să lase în umbră subiectivismul de fond al artei creştine, dar numai aparent, pentru că, în forme deghizate sau chiar în mod deschis, acesta a continuat să existe, alături de ele, sub cele mai diverse aspecte. *Madona sixtină* nu epuizează cîtuşi de puţin gîndurile şi sentimentele ce le stăteau la inimă europenilor. Relaţia ei cu acestea este destul de slabă, pentru că o prăpastie despărţea cultul frumuseţii asociat cu o religiozitate contemplativă, senină, pe care-l slujea, de toată enorma mulţime de elemente de tot felul ale imaginaţiei, care punea în mişcare gîndirea oamenilor din Europa acelei vremi, de întrebările existenţiale, de efervescenţa lăuntrică, de năzuinţa spre un adevăr şi o cunoaştere trăite dinăuntru, care le umpleau întreaga viaţă spirituală. Trebuia de aceea, mai curînd sau mai tîrziu, să vină momentul în care să înceapă a precumpăni aceste gînduri şi sentimente serioase despre problemele vieţii, care-i frămîntau pe oameni, subiectivismul creştin faţă de obiectivismul păgîn, spiritul faţă de materie. „Înălţimea este o creastă foarte îngustă; după 1520 n-a mai apărut aproape nici o operă de mare puritate" spune Wölfflin, ceea ce nu înseamnă altceva decît că regulile perfecţiunii nu reprezentau norme permanente, ca în antichitate, ci ţineau de voinţa subiectivă, erau doar un moment trecător în fluxul continuu al evoluţiei, un moment care, abia atins, este sortit a fi din nou depăşit. Această depăşire însemna de fapt că lo-

cul perfecțiunii, proclamate de dogmaticii din secolul precedent, l-a luat „bunul plac". Bunul plac în artă este contrariul regulii obiective, este factorul subiectiv, imaginativ, plenitudinea neîngrădită a gîndurilor și a sentimentelor care rup toate lanțurile. Acestea sînt forțele care au depășit Renașterea; nu oboseala sau declinul treptat, ci dimpotrivă o viață nouă, plină de însuflețire. În cadrul individualismului modern ele s-au afirmat mai întîi nu în Italia, ci în Germania, a cărei artă nu are în secolul al XV-lea rolul independent și conducător pe care arta îl avea în Italia și în Țările de Jos, funcția ei fiind în primul rînd de a sluji educării și înălțării sufletești, de a exprima gînduri și sentimente. Această orientare s-a produs mai întîi pe baza vechii tradiții medievale, dar ulterior conducerea ei a fost luată de mari personalități. Nicăieri caracterul fundamental diferit al artei germane și italiene nu se oglindește mai limpede decît în personalitatea uriașă a lui Dürer. Apropiindu-se de Renaștere, și-a păstrat față de ea, în ciuda a tot ce s-a spus în această privință, o deplină independență. Regulile și normele ei au fost pentru Dürer numai o parte a cunoștințelor lui despre lumea înconjurătoare, arta lui s-a clădit pe o lume de gînduri și de imagini proprii și pe baza unei concepții universaliste. Iar arta lui Grünewald, cel de-al doilea artist de mare importanță, este străbătută de trăiri subiective, pasionate. Arta germană din jurul anului 1500 a fost, așadar, un fel de uvertură la fenomenele care, din deceniul al treilea al secolului al XVI-lea, au început și în Italia să ia locul Renașterii, devenind nu mult după aceea trăsătura caracteristică generală a întregii evoluții artistice europene.

Să ne rememorăm acum, pe scurt, cum s-a petrecut acest proces în Italia. Mai întîi imaginația începe să depășească limitele care o îngrădiseră în vremea Renașterii și să caute să scape de programul artistic și științific al acesteia, restrîns la fabule, narații istorice și decor pur, refugiindu-se în lumea unei ficțiuni poetice, așa

cum o observăm la artiștii din școala lui Rafael. În același timp, la florentini se produce o transformare, care-și avea originea în efortul de aprofundare spirituală a conținutului reprezentat și a mijloacelor de expresie, în care au avut fără îndoială un rol influențele germane. Factorul material și cel spiritual nu se mai îmbină la Pontormo într-o unitate ideală, ci constituie elemente contrarii, iar mai presus de observarea naturii este pusă o abstracție spirituală, o lume de gînduri și de imagini care se întemeiază mai mult pe idei și sentimente subiective decît pe observarea realității. Și parcă spre a duce pînă la capăt această evoluție Parmiggianino elaborează normele unei noi idealități nelegate de simțuri, pur spirituale, căreia limbajul concret al artei, renunțînd la valoarea lui autonomă, trebuie să-i slujească, așa cum crede artistul de cuviință. Ceea ce s-a petrecut la Florența și în arta lui Parmiggianino în cadrul mai restrîns al problematicii artistice, devine prin arta lui Michelangelo un puternic seism care schimbă relația de fond dintre artă și viață spirituală. Arta era pentru el întruchiparea eternității, deși la bătrînețe el își pierde speranța de a mai găsi elementul etern în materia trecătoare și își renegă trecutul, pentru a reîncepe apoi să creeze personaje și imagini plastice care nu mai sînt rezultatul idealizării lumii reale, ci reflexul aspirației sale lăuntrice spre valorile spirituale și eterne. Îi urmează Tintoretto, care a îmbinat această nouă trăire religioasă interiorizată cu întregul tezaur de vechi reprezentări imagistice ale creștinismului, care îi repovestește epopeile și pătrunde cu o grandioasă fantezie a culorilor și luminilor în misterele cele mai adînci ale creștinismului. Obiectivismul Renașterii a fost astfel înlocuit de o concepție pe care o putem denumi *subiectivism individualist*.

Se obișnuia mai de mult să se judece din punct de vedere estetic întreaga artă în funcție de relația ei cu natura și să se măsoare progresul și regresul ei după acest criteriu. Un asemenea mod de a vedea lucrurile este cu totul arbitrar, pentru că

perioadele în care arta şi-a văzut scopul suprem în imitarea naturii sînt relativ scurte şi rare faţă de cele în care ea s-a îndepărtat de natură. Dacă încercăm însă să aplicăm un alt criteriu şi să judecăm arta după viaţa imaginativă pe care o încorporează, structura de pînă acum a istoriei artei se schimbă cu totul şi perioade, care au fost considerate ca momente de stagnare şi declin, se transformă în puncte culminante ale evoluţiei sau cel puţin în perioade pline de idei fertile. Formulele închistate sînt mortale, în viaţă ca şi în ştiinţă. Aşa se întîmplă şi cu termenul de manierism, care a desemnat ca esenţial un curent cu totul secundar din arta secolului al XVI-lea, prin intermediul căruia s-a încercat să se judece întreaga perioadă începînd din 1530 pînă în pragul secolului al XVII-lea. S-a ajuns în felul acesta la concluzia că ne aflăm în faţa unei epoci sterile; chiar şi cei care s-au străduit să se situeze pe poziţia unei mai mari obiectivităţi istorice nu s-au oprit totuşi decît la ceea ce lega *încă* această perioadă de Renaştere sau anunţa *deja* arta barocă. M-am plimbat o dată prin Uffizi cu un istoric de artă, care voia să scrie o carte despre modul de reprezentare al putto-ului, îndeosebi în arta lui Donatello, şi care nu vedea decît putti în toate tablourile. Tot aşa, în arta manierismului de dincoace şi dincolo de Alpi, nu au fost observate decît acele elemente care trebuie interpretate ca etape preliminare ce duc spre arta lui Borromini şi Rubens sau Rembrandt, fără a se înţelege faptul că este vorba de o perioadă care, dincolo de asemenea relaţii nemijlocite, are mult mai mult decît secolul al XV-lea o însemnătate constitutivă pentru întreaga epocă modernă.

Această însemnătate rezidă în primul rînd în subordonarea punctelor de vedere obiectiv-materiale celor subiectiv-spirituale, ancorate în viaţa interioară. Este clar: spiritul orientat spre lucruri materiale creează bunuri materiale, iar cel ce trăieşte o viaţă interioară bogată făureşte bunuri spirituale care sînt mai trainice şi mai universale. În secolul al XV-lea viaţa artistică şi spirituală era

delimitată geografic, împărţită în sfere de interes locale şi teritoriale; în secolul al XVI-lea ea este stăpînită de idei şi curente care au din capul locului o însemnătate europeană generală. De la lupta dintre imperiu şi papalitate şi de la cruciade nu mai existaseră probleme spirituale de un interes general atît de acut, ca acelea stîrnite de Reformă. Prin răspunsul dat acestor probleme au fost puse bazele pentru organizarea în perioadele următoare şi pînă în zilele noastre nu numai a vieţii religioase, ci şi a celei sociale. Aceasta deoarece concepţia fundamental diferită despre îndatoririle morale faţă de viaţă desparte popoarele mai adînc decît deosebirile de naţionalitate: este vorba de concepţia protestantă despre viaţa dreaptă, întemeiată pe muncă şi pe activitatea obştească, şi de concepţia catolică despre o cultură întemeiată pe viaţa sufletească. În secolele, în care interesele laice au fost predominante, concepţia protestantă a fost precumpănitoare, în timp ce ţările catolice ar putea prelua conducerea după depăşirea materialismului, dacă, evident, aceste două concepţii nu sînt amîndouă înlăturate de o nouă orientare.

Nu mai puţin evidentă este însemnătatea secolului al XVI-lea pentru evoluţia gîndirii filosofice. În epoca Renaşterii n-a existat nici un filosof de însemnătate europeană, am putea chiar spune că n-a existat filosofie, căci ceea ce se înţelegea pe atunci prin filosofie la Paris şi la Oxford, la Bruxelles şi la Florenţa, era sau insignifiantă înţelepciune de catedră, comparabilă cu rolul filosofiei în universităţi în ultimii şaptezeci de ani, sau diletantism inofensiv care-şi găsea deplina satisfacţie în conversaţii platonice. Cît de mare ne apare secolul al XVI-lea faţă de toate acestea! El visează la cosmogonii de o grandoare care, de la Platon şi Plotin, nu mai fusese atinsă. Să ne gîndim doar la Giordano Bruno[1] şi la Jakob Böhme.[2] Spun în mod intenţionat: visează, pentru că la baza acestor grandioase sisteme stă în primul rînd nu o elaborare ştiinţifică, ci o concepţie care este produsul imaginaţiei. Nimic nu este mai instructiv din

punctul de vedere al istoriei ideilor decît faptul că

aceste concepţii au decis calea pe care urma să meargă cercetarea experimentală; din sursele inepuizabile ale gîndirii şi imaginaţiei ele au schiţat contururile unei noi construcţii a lumii, pe care aveau s-o realizeze mai tîrziu generaţii de artizani ai spiritului. Pe lîngă astfel de sisteme, secolul al XVI-lea puse bazele unui nou scepticism în domeniile istoriei şi ştiinţelor naturii, a cărui evoluţie o putem urmări pas cu pas de la Erasmus din Rotterdam, Voltaire-ul secolului al XVI-lea, pînă la Descartes. Îndeosebi la una din verigile intermediare ale acestui lanţ evolutiv, la Montaigne, putem observa cu claritate — şi acest lucru este valabil de altfel pînă la un anumit punct şi pentru istoricii din vremea lui, Fra Paolo Sarpi[3], Scardeanus[4] sau Jacques Auguste de Thou[5] — modul în care criteriul raţional unitar este înlocuit de o spiritualizare a argumentaţiei, în care trebuie căutată originea criticismului modern. Dar în filosofia secolului al XVI-lea a apărut şi un nou ethos: în noul stoicism, în capacitatea filosofică de a te situa mai presus de împrejurările de ordin material ale vieţii, în liberalismul ei, adică în convingerea nestrămutată despre libertatea şi suveranitatea spiritului uman şi în toleranţa modernă, care nu opune o dogmă altei dogme, ci caută să lămurească punctele de vedere pornind de la premisele lor naturale şi istorice. A decurs din aceasta şi o concepţie nouă despre ştiinţă, care şi-a găsit expresia în sistemul natural al tuturor ştiinţelor şi în universalismul ştiinţelor spirituale.

Mai mare încă a fost mulţimea de înnoiri pe tărîmul literaturii. Să ne reamintim cît de multe specii literare noi, decisive pentru epocile următoare au apărut în această vreme. Este epoca în care au fost puse bazele teatrului modern, ca şi ale romanului modern satiric, sentimental, creştin-eroic şi psihologic, în care au apărut o lirică străbătută de focul lăuntric al sentimentelor, precum şi autobiografii bazate pe autoanaliză. Să ni-i amintim de asemenea pe marii poeţi ai acestei perioade! Să ne gîndim la Rabelais, la Torquato

Tasso sau la Cervantes şi Shakespeare, care au depăşit, e adevărat, pragul secolului al XVII-lea, dar a căror artă a fost cu totul ancorată în spiritul manierismului. De la Dante nu au mai existat alţi poeţi, care să le stea alături ca importanţă universală, deschizătoare de drumuri pentru întreaga viaţă spirituală europeană: căci Petrarca şi Ariosto au contribuit la dezvoltarea artei mai mult formal, fără a o îmbogăţi cu idei cu totul înnoitoare: poezia lirică a lui Petrarca îşi are originea în ultimă instanţă în Minnesang iar „*Orlando furioso*" este o epopee romantică medievală în forme noi. Dar, în timp ce Dante în poezie sau Toma din Aquino în filosofie cuprind în opera lor sistemul existent al concepţiei medievale despre lume, întemeiată pe o evoluţie multiseculară, mari poeţi ai secolului al XVI-lea deschid noi orizonturi pentru viitor, sînt, prin interpretarea subiectivă a problemelor generale, ca odinioară creatorii de religii, pionierii unei atitudini noi faţă de lumea înconjurătoare. Ei au fost întemeietorii unui nou concept despre adevărul vieţii, despre comic şi despre sublim, despre sentimental şi tragic. Pornind de aici se dezvoltă un mod nou de revelare a vieţii prin artă, căruia îi datorăm literatura epocii moderne. S-a schimbat totodată tipul însuşi de artist şi de destin artistic. Creaţia fiind incomparabil mai strîns legată ca înainte de viaţa sufletească, duce mult mai lesne la conflicte tragice cu lumea şi cu sine însuşi. Este epoca în care s-a vorbit pentru prima oară despre genialitate şi nebunie, iar sfîrşitul tragic al existenţei de artist al lui Tasso aruncă o lumină vie asupra acestei situaţii. Dar chiar dincolo de ţelurile literare înalte, imprevizibilul de ordin subiectiv, elementul fantastic, forţele întunecate ale existenţei au în toate privinţele un rol important, începînd cu procesele vrăjitoarelor, cu alchimia şi astrologia şi mergînd pînă la satirele caustice ale lui Quevedo, precursorul lui Goya, sau pînă la nihilismul lui Angelus Silesius[6], care urăşte ceea ce există şi, căutînd o divinitate supremă, ajunge prin negaţii continue la non-existenţă. Ex-

453 cesul, urmărirea pînă la capăt, fără nici o ezitare,

a unei idei devin pretutindeni dominante, nu numai în gîndire ci și în simțire, ca în exarcerbarea extatică a cultului Fecioarei Maria, în plăcerea cu care sînt zugrăvite în toată oroarea lor pedepsele iadului, în misticismul iluminaților spanioli — dar mai ales în stil: de la efectele de șoc ale lui Quevedo și de la disputele realiste ale lui Filippo Neri[7] pînă la feminismul suprarafinat monden al Sf. François de Sales, de la pătrunzătoarea acuitate și vivacitate a lui Bodin pînă la inaccesibilitatea voită a lui Marino[8]. Și aceleași constraste se manifestă în reprimarea sau exacerbarea conștiinței de sine, de la modestia umilă a lui Vincențiu din Paola[9], care se compara cu măgarul lui Bileam[10], pînă la aroganța nebunească a umanistului Agrippa,[11] care nu se sfia să se declare: *ipse philosophus, daemon, heros, deus et omnia*[12].

La fel ni se înfățișează lucrurile în arta plastică și în arhitectură. Ceea ce am putut stabili în legătură cu manierismul italian, este valabil pentru întreaga artă europeană a acelei vremi. Peste tot centrul de greutate s-a deplasat de la obiect la subiectul creator, fapt care a slăbit vechea dependență a artei de condiții exterioare. Locul școlilor l-au luat curentele. Aceste curente nu-și mai au rădăcinile în problemele tehnice, în tradiții de atelier, în vreo problemă formală, ci în aspirații ideale. Aceasta a dus la dispariția caracterului unitar al evoluției, condiționat de problemele sus amintite; în locul lui a apărut haosul, la originea căruia stătea însă nu confuzia, ci uriașa diversitate, mobilitatea năzuințelor, datorită cărora unitatea exterioară a fost înlocuită cu efortul febril de a lega, în mod subiectiv, arta mai strîns de întreaga viață spirituală. Pe baza acestor tendințe se dezvoltă, ca și în literatură, noi specii artistice. Să ne gîndim doar la faptul că în secolul al XVI-lea au apărut pictura peisagistică, ca domeniu tematic specific, subiectele anecdotice, natura statică, pictura istorică ca mijloc de înțelegere a istoriei, portretul ca document psihologic sau ca monument destinat să evoce o atmosferă spirituală istorică sau socială concretă, o nouă pictură alegorică, o

nouă concepție despre decor, construcția de teatre — noi edificii profane —, primele mari parcuri. Odată cu toate acestea s-au instaurat criterii noi —, lucrurile au fost văzute și gîndite la alte dimensiuni. Nu avem decît să comparăm o grădină din vremea Renașterii cu un parc din epoca manierismului. În prima cîteva motive din natură, mici straturi încadrate de merișor, cîțiva copaci și o mică fîntînă, orînduite în structuri geometrice, ca anexă a clădirii; în cel de al doilea mase peisagistice organizate de fantezia artistului în uriașe tablouri panoramice, cărora și arhitectura trebuie să li se subordoneze. Același lucru este valabil și pentru modul în care sînt reprezentate peisajul, tabloul de moravuri, natura statică, în care sînt în genere zugrăvite natura și viața. În toate aceste direcții fantezia a căpătat aripi, stă mai presus de lucruri și le reinterpretează în sensul ei. Altfel n-ar fi fost cu putință să întîlnim la același artist realismul extrem și abstracția idealistă cea mai pură. Amîndouă nu mai sînt legi absolute, țeluri ultime, ci doar mijloace de exprimare a ceea ce artistul are de spus. Și nu altfel stau lucrurile în ce privește relația cu arta trecutului. Artiștii se inspiră din ea, cînd cred de cuviință, incomparabil mai spontan, ei preiau de la marii maeștri forme, nu pentru că n-ar fi în stare să născocească altele noi, ci pentru că originalitatea conținutului, a ceea ce artistul are de spus, este mai importantă decît forma. Și nu este vorba doar de forme izolate: întreaga antichitate a devenit, mai întîi la Palladio, apoi și în cadrul clasicismului de la Roma, un element liber al fanteziei, care putea fi acum copiat ca atare și integrat în lumea de idei proprie a artistului. Aceasta explică aparenta eterogenitate a marilor artiști. Și nu e nevoie să numim decît pe cei trei artiști de maximă importanță din a doua jumătate a secolului al XVI-lea: Tintoretto vede lumea așa cum se reflectă ea în oglinda viziunilor religioase, pentru Greco arta este expresia senzațiilor și sentimentelor celor mai profunde, pentru Bruegel, ca pentru toți artiștii realiști din perioadele

următoare, ea este un mijloc de a înțelege viața pe

baza condiţiilor ei naturale, psihice şi fizice. Drumurile lor sînt diferite, dar la toţi este vorba de acelaşi lucru: de spiritul care aspiră spre cunoaştere, spre libertate interioară şi spre comunicarea comorilor sufletului.

În acest subiectivism şi psihocentrism fără limite, în cadrul căruia sufletul nu mai era reflectarea revelaţiei divine şi pe care totodată nu-l mai lega de fenomenele lumii concrete un raţionalism naiv, biserica catolică a văzut pe bună dreptate un pericol maxim. Conştiinţa acestui pericol a determinat acea cotitură, al cărei rezultat ultim este arta barocă.

NOTE

1. Filosof italian (1548—1600), a combătut scolasticismul şi aristotelismul medieval, s-a alăturat concepţiei lui Copernic. Gîndirea lui este plină de fantezie şi de pasiune neînfrîntă pentru ideile noi; arestat de inchiziţie şi refuzînd să-şi retracteze convingerile, a fost ars pe rug.
2. Filosof german (1575—1624). Amestec de religiozitate mistică şi de idei noi, gîndirea lui, formulată în o serie de lucrări dintre care principală este „*Aurora*“ din 1610, este pătrunsă de ideea că filosofia trebuie să fie cunoaştere a naturii, că metafizica trebuie reconciliată cu ştiinţele naturii.
3. Filosof, istoric şi teolog italian (1552—1623), a susţinut drepturile autorităţilor de stat laice faţă de puterea bisericească. Opera lui cea mai importantă este „*Storia del Concilio tridentino*“ („*Istoria Conciliului din Trento*“), apărută în 1619 la Londra. Sarpi, prieten al lui Galileu, condamnă aici hotărîrile Conciliului care au iniţiat Contrareforma şi pe care le considera o „deformaţie“ şi nu o reformă a bisericii.
4. Girolamo Cardano (1501—1576), matematician, medic şi filosof italian, adept al lui Nicolaus Cusanus (Opere: *De vita propria* (*Despre propria viaţă* — 1643); *De varietate rerum* (*Despre diversitatea lucrurilor* — 1556); *De subtilitate* — 1547). Goethe punea „*Viaţa*“ lui Cardano, alături de cea a lui Benvenuto Cellini sau de *Eseurile* lui Montaigne.
5. Jacques-Auguste de Thou (1553—1617), umanist şi istoric francez, posesor al unei celebre colecţii de manuscrise. Opera lui „*Histoire de mon temps*“, în versiunea latină „*Historia Thuana*“, este considerată ca unul din momentele de seamă ale istoriografiei franceze.

6. Angelus Silesius (Johannes Scheffler, 1624—1677), poet german de tendinţă mistică. Opera principală „*Pelerinul cherubinic*“ (Der *cherubinische Wandersmann*, 1657).
7. Filippo Neri (1515—1595), a introdus în biserică „oratorii“, drame şi comedii sacre.
8. Giambattisto Marino (1569—1625); virtuozitatea excesivă, voit absconsă, a limbajului său poetic a căpătat denumirea de „marinism“ şi este caracteristică pentru manierism în genere.
9. Vincent de Paul (1581—1660) a înfiinţat instituţii caritabile, a combătut jansenismul.
10. Măgarul lui Bileam (sau Balaam), potrivit legendei biblice (*Numere* 22), bătut de Bileam, a început să vorbească despre viziunea avută.
11. Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1487—1535), autor al lucrării „*De occulta philosophia*“ (1510), în care se amestecau misticismul şi naturalismul şi se anunţa deja transformarea simbolismului medieval în ceea ce aveau să devină ştiinţele moderne ale naturii.
12. „*însuşi filosof, demon, erou, dumnezeu şi totul*“.

O CRONICĂ DE RĂZBOI ILUSTRATĂ*

La cinci ani de la *„Cuvîntările către naţiunea germană"* ale lui Fichte,[1] cînd marile războaie împotriva brutalei stăpîniri franceze atinseseră punctul lor dramatic culminant, un mare artist, Francisco Goya, în a cărui patrie bîntuia un teribil război de guerillă împotriva invadatorilor galici, realiza ciclul de 85 de acuaforte pe care le-a numit *Desastres de la guerra* şi în care încerca să descrie grozăviile războiului. Unele dintre aceste planşe se referă neîndoielnic la evenimente concrete din timpul luptelor împotriva lui Napoleon, în majoritatea lor ele au însă caracterul unei descrieri generale a războiului.

Reprezentări ale războiului au existat în toate timpurile. Pe lîngă temele religioase, războiul, lupta pentru existenţă a unor comunităţi sociale, a constituit sursa cea mai importantă a imaginilor poetice şi plastice şi este de dată recentă faptul că, pe planul istoriei universale, a trebuit să cedeze, în arta laică, locul proeminent pe care-l deţinea, altor teme, mai ales erotice.

Descrierile războiului datorate lui Goya seamănă evident foarte puţin cu apoteozele mai vechi ale războiului, care de regulă preamăreau victoria şi ridicau monumentul dorit virtuţilor războinice personale sau colective, autocratice sau comunale, cum s-a întîmplat atît de frecvent în arta orientală veche, în cea antică tîrzie sau în arta barocă. Dar *Dezastrele* lui Goya sînt foarte departe şi de descrierile de războaie şi de lupte, în care faptele propriu-zise aveau un rol secundar, fiind mai mult sau mai puţin un pretext pentru probleme pur artistice, ca la greci şi ca în vremea Renaşterii. Sculpturile de pe frontonul templului Atenei din Egina, gigantomahia de la Pergamon aveau la bază obiective plastice, bătălia lui Alexandru[2] era o nouă încercare de reprezentare a spaţiului, Paolo Uccello a pictat scene de luptă pentru a-şi demonstra prin ele arta sugerării perspectivei, *Lupta de la Cascina* a lui Michelangelo era un fel de dare de seamă asupra capacităţii sale artistice noi, neasemuite, de redare a nudului, *Lupta de la Anghiari* a lui Leonardo reprezenta un miracol în ce priveşte redarea mişcării corpului, *Lupta lui Constantin* a lui Rafael era întruchiparea unor noi principii compoziţionale, *Lupta de la Zara* de Tintoretto era mărturia unei noi concepţii picturale.

La Goya nici vorbă nu poate fi de o asemenea reprezentare pur artistică a războiului, în care aspectele de conţinut se află departe în urma celor formale. Este adevărat că gravurile, ca şi picturile sale, au fost redescoperite şi admirate în a doua treime a secolului trecut în primul rînd datorită remarcabilelor lor calităţi picturale, care au făcut să se vadă în el unul dintre precursorii impresionismului modern. Arta lui Goya aparţine acelui ciclu evolutiv al picturii europene care, începînd cu marii maeştri veneţieni ai secolului al XVI-lea, a pus inpresia optică, aspectul tranzitoriu al culorii, luminii şi mişcării, în centrul preocupărilor sale artistice. Această orientare s-a limitat, în prima fază a evoluţiei ei, mai ales la redarea de obiecte sau de observaţii izolate, care erau asociate unor compoziţii construite printr-o abstractizare ce depăşea percepţia momentană şi care nu puteau de la început influenţa în mod esenţial marea artă a compoziţiei ajunsă la punctul său culminant, mai ales în sud, în secolul al XVII-lea. Treptat însă

* Studiul a apărut în volumul: Max Dvořák, *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, Piper Verlag, München 1929.

acest curent impresionist şi-a exercitat înrîurirea asupra întregii invenţii imagistice, transformînd tot mai mult compoziţia aprioric bazată pe norme într-o aproximare a trăirii subiectiv optice. Poeziile luminii ale lui Rembrandt, picturile sugerînd spaţiul ale lui Jan Vermeer van Delft, fanteziile cromatice ale lui Velázquez, desenele lui Fragonard şi vedutele lui Guardi sînt trepte ale acestei evoluţii la care trebuie să ne referim pentru a înţelege de ce în descrierile războiului făcute de Goya groaznicele întîmplări ni se înfăţişează cu o asemenea intensitate a efectului de moment, de parcă pentru întîia oară un artist a ţinut în faţa jocului fugar al realităţii, în faţa împletirii nerepetabile a acţiunii, mişcării şi luminii, o oglindă fidelă.

Ar fi însă greşit să punem straniile scene de război ale lui Goya exclusiv pe seama acestor eforturi picturale. Conţinutul reprezentat are un rol absolut esenţial şi în interpretarea lui putem înregistra o mutaţie semnificativă. Năzuinţa spre o proslăvire la scară monumentală a războiului, elementul eroic de tip clasic sau renascentist au dispărut cu totul. Este înfăţişată nu lupta unor eroi renumiţi sau a unor combatanţi care se disting prin forţă sau prin ţinuta lor nobilă, nu vedem armata mărşăluind sau concentrîndu-se teatral în vederea loviturii hotărîtoare. Nu este vorba nici de idealizarea romantică a distrugerii reciproce a unor forţe primordiale fundamentale de tipul celei introduse în artă de Salvator Rosa,[3] ci mai curînd de o cronică de război, care zugrăveşte însă, mai curînd decît evenimentele istorice, aspecte emoţionante din punct de vedere general omenesc din vremea războiului: dezlănţuirea pasiunilor, groaza şi mizeria pricinuite de război.

Goya descrie cum se năpustesc într-o învălmăşeală sălbatecă oamenii, dacă oameni mai sînt, unii asupra altora, cum luptă pentru a-şi salva viaţa, cum se scaldă în sînge şi mor; „el se opreşte mai îndelung" — potrivit frumoasei explicaţii date de Loga[4] acestor gravuri — „pe cîmpurile de bătălie în zonele morţii, printre mormane de cadavre, jefuite de cete de tîlhari şi aruncate apoi unul peste

altul într-o groapă". El dezvăluie fără ocol, necruţător, atrocităţile inumane săvîrşite de duşmanii cotropitori, suferinţele poporului. Crimă şi jaf, sanctuare profanate, locuri pîrjolite, case ce se prăbuşesc, oameni torturaţi în chip înfiorător, femei bătute, răpite, siluite în prezenţa copiilor sau care-şi apără cu deznădejde onoarea, toate acestea se desfăşoară cu un îngrozitor coşmar în faţa ochilor privitorului, derulînd totodată ca într-o străfulgerare de lumină o imagine cum nu se poate mai înfiorătoare a războiului. „Trupele trag în femei şi în copii, dau foc, împuşcă, sugrumă şi măcelăresc oameni. Iar însoţitorii nedespărţiţi ai războiului, foamea şi boala îşi exercită sigur şi fără milă acţiunea lor asupra celor rămaşi fără adăpost. Carul cu cadavre abia dacă se mai opreşte vreodată din drumurile lui spre cimitir. Oameni nefericiţi, scheletici, stau încovoiaţi, dar ce poate oferi mîna milostivă abia dacă ajunge pentru unul dintre ei". O mîngîiere este doar faptul că, aşa cum vedem într-o frumoasă alegorie concluzivă, „bestia devoratoare", vulturul francez este alungat de popor din ţară cu penajul smuls şi cu aripile pleoştite.

Dar chiar şi această zugrăvire realistă a războiului nu era cu totul nouă.

Cu aproape două secole în urmă Jacques Callot zugrăvise războiul în ale sale *Misères de la guerre*, într-un chip asemănător celui al lui Goya: nici idealizat, nici eroic, ci în adevărata şi înfricoşătoarea lui înfăţişare. Callot continua prin aceasta tradiţia artei naturaliste mai vechi din Ţările de Jos şi din Italia. În interpretarea spirituală a războiului el pornea însă de la mutaţia care s-a produs în concepţia despre lume în secolul al XVII-lea şi care consta în faptul că, în funcţie de noul sistem natural al ştiinţelor, fenomenele de cultură nu mai erau considerate a fi efectul acţiunii unei ordini cosmice date, supranaturale, nu mai erau privite din punctul de vedere al unei interpretări religioase, filosofice sau artistice a lumii de pe poziţii aprioric, absolute, ci erau văzute ca feno-

 mene naturale, ca documente pornind de la care

omul poate desluși enigma existenței și a evoluției istorice a omenirii și-și poate găsi un drum prin hățișurile vieții. Gravurile lui Callot au exercitat o mare înrîurire în toată perioada următoare, îndeosebi în domeniul ilustrației, și nu ar fi greu să urmărim firele care duc de la realiștii francezi ai secolului al XVII-lea la Goya, în care converg astfel două mari curente din cadrul evoluției artei europene a epocii moderne: cel pictural impresionist și cel obiectiv realist.

Și totuși *Desastres* reprezentau ceva nou față de toate descrierile anterioare ale războiului. Imaginile războiului plăsmuite de Goya sînt nu doar o cronică obiectivă de război, ele sînt în același timp o profesiune de credință. El interpretează ce are de povestit din punct de vedere național. Evenimentele sînt pentru el o mărturie a grelelor încercări prin care a trebuit să treacă poporul și la care el însuși a participat din tot sufletul. Ar fi zadarnic să căutăm așa ceva în reprezentările mai vechi ale războiului. Intervin însă aici și alte gînduri și sentimente care-și au originea în vibrația personală față de lupta și suferințele omenirii. Izbucniri de mînie, porniri de milă, momente de groază, de deznădejde, proteste pasionate și resemnare, zguduiri lăuntrice și întrebări înfricoșătoare dau adevăratul lor conținut acestor imagini emoționante ale războiului, se asociază cu idealismul descrierii, le transformă într-un comentariu al reacțiilor psihice subiective pricinuite de război.

De unde vin toate acestea?

Se cuvine aici să aruncăm o privire asupra celuilalt ciclu de gravuri în acuaforte ale maestrului, asupra și mai renumitelor *Caprichos*. Aceste „capricii" sînt fantezii pictate pe un fond filosofic și satiric, caricaturi și invenții de basm, ai căror eroi, oameni din diferite clase sociale sau ființe fabuloase, oameni cu capete de animale, vrăjitoare, pocitanii de tot felul sînt aduși laolaltă în scene care amintesc unele de Bosch sau de sabatul de pe B'locksberg,[5] în timp ce altele pot fi comparate cu *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare. Forma nu era nouă, căci astfel de *Capricci* și *Scherzi*

di fantasia erau de multă vreme agreate*. Goya le-a asociat cu o descriere drastică a diferitelor împrejurări ale vieții și cu un subsens care a stîrnit din capul locului curiozitatea exegeților și a dus la o interpretare ciudată a personalității lui Goya. Cele mai vechi descrieri ale vieții sale — și este acesta un exemplu instructiv care arată cît de repede se naște o legendă și cu cîtă precauție trebuie preluate știrile biografice chiar foarte apropiate în timp de întîmplările la care se referă — seamănă cu un roman palpitant plin de evenimente extraordinare și de episoade dramatice. Goya este descris ca un aventurier a cărui viață extrem de agitată a fost plină de intrigi amoroase, de dueluri, de povești scandaloase în centrul cărora s-ar fi aflat ducesa de Alba, dar și de planuri secrete, de conspirație, revoltă și luptă împotriva inchiziției. Pe baza unor asemenea știri i-au conturat caracterul și au formulat esența artei sale cercetători mai noi ai artei ca Yriarte[8] și Muther. Un plebeu sălbatic, în creierul căruia clocoteau sumbre planuri de libertate, se strecoară între zidurile Alcazarului.[9] Un instigator la răscoală, plin de ură sălbatică împotriva celor mari, care a devenit pictor de curte numai pentru a-și demasca și batjocori patronii, care se năpustește cu o furie nebună asupra regilor și magnaților și care în arta sa a și dat sentința pe care ghilotina avea să o execute *in natura*.[10] Dar el se ridica nu numai împotriva tiranilor: cu vîrful otrăvit al acului său de gravor el ataca tot ceea ce fusese scump și sfînt oamenilor. Goya devenea astfel, preluîndu-se postum, în domeniul istoriei artei, tipologia literaturii romantice, întruchiparea satanismului revoluționar, așa cum l-au conceput poeții romantici.

Nimic nu justifica acest lucru.

Într-o excelentă lucrare, Valerian de Loga a încercat, în anul 1903, să prezinte viața lui Goya nu după știri mai tîrzii, ci pe baza unor surse pri-

---

* L. Planiscig, „Alessandro Magnasco und die romantisch genrehafte Richtung des Barocco", *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1915, p. 233 și urm.[6]

mare, pe baza mai ales a scrisorilor artistului. Această biografie adevărată ne arată însă că, din toate poveștile teribile, din tot satanismul maestrului, nu mai rămîne nimic în picioare, în afara cîtorva întîmplări destul de inofensive, absolut obișnuite în Spania veacului al XVIII-lea. Fiu de țăran din Fuendetodos în Aragon, Goya și-a început studiile la Zaragoza, s-a perfecționat la Madrid, a întreprins obișnuita călătorie la Roma, a căutat să-și cîștige existența executînd în gustul francez cartoane pentru manufactura regală de covoare. Protectorii săi i-au înlesnit să picteze portretele unor personalități influente. Operele sale au fost apreciate, a căpătat comenzi de la Curte, a fost numit în 1786 pictor de Curte și a rămas în această funcție pînă la o vîrstă înaintată. O serie de manifestări ale sale și toate faptele care ne sînt cunoscute din viața lui ne dau certitudinea că, în funcția sa de la Curte, s-a simțit și s-a comportat nu ca un revoluționar și anarhist ce urmărește să răstoarne tronuri, ci ca un slujitor credincios al stăpînilor săi, care se supune toanelor acestora, care este fericit cînd îi acordă vreo distincție și nefericit cînd sînt nemulțumiți de el, care-și dedică operele regelui, care nu-și înțelege poziția altfel decît predecesorii săi și e departe de a nutri ideile și planurile diabolice inventate de biografii săi. Viața sa particulară a urmat de asemenea căi normale, aproape filistine, și dacă, bătrîn, a plecat în Franța, aceasta s-a întîmplat nu pentru că, așa cum s-a afirmat, era dezgustat de cum merg lucrurile în Spania, ci pentru a-și căuta sănătatea la băi.

Cum s-au născut atunci legendele de care am vorbit? Ele s-au întemeiat pe o interpretare falsă a operelor artistului. Așa cum Giorgione a fost declarat un romantic, tot astfel în Goya s-a văzut o întruchipare a răzvrătitului împotriva lumii întregi, a nihilistului, și aceasta pe baza sensurilor supraadăugate operei sale și pornindu-se mai ales de la *Caprichos*, cărora li s-au atribuit semnificații ascunse. Curînd după moartea lui Goya, Conde de la Viñaza[11] a publicat un comentariu asu- 464

pra acestui ciclu de gravuri, în care asocia fiecare planșă cu anumite personalități și evenimente de la Curte, considerînd că întregul ciclu este un nemaiauzit pamflet. Nimic mai puțin adevărat. Declarații din scrisorile lui Goya cu privire la geneza ciclului, o explicație scrisă de el a acestuia, demonstrează din plin acest lucru. Aflăm din ele că maestrul, care zăcea de multă vreme greu bolnav, a meditat îndelung asupra lumii și vieții, asupra nedreptăților sociale, asupra vanității și falsității oamenilor, asupra prejudecăților care-i stăpînesc și asupra modului ridicol în care acționează; aflăm că, pentru a se elibera de gînduri negre și de apăsarea sufletească provocată de ele, și-a luat creionul cu care desena și a transpus aceste gînduri în imagini. Această versiune a genezei gravurilor este confirmată de explicarea dată de Goya diferitelor imagini. Sînt propoziții scurte, aproape banale prin generalitatea lor, dar care reprezintă, prin imaginile ce le sînt asociate, realizări dintre cele mai înalte concepute de spiritul omenesc. Sînt confesiunea unui suflet adînc, cu o foarte bogată viață lăuntrică, chiar dacă simplu în ce privește formația literară, și este foarte semnificativ faptul că aceste confesiuni s-au produs în epoca în care a apărut „*Wilhelm Meisters Lehrjahre*"[12], romanul în care pentru întîia oară viața sufletească individuală a omului era ridicată la rangul de normă în aprecierea lumii și vieții. „Astfel a început acea orientare, de la care nu m-am putut abate în întreaga mea viață, și anume de a transforma ceea ce mă bucura sau mă chinuia sau mă preocupa în vreun fel într-o imagine, într-o poezie". Aceste cuvinte ale lui Goethe se aplică *mutatis mutandis* și la Goya. Nu era aici o pură coincidență. Explicația o constituie mutația care se produsese în întreaga viață spirituală a Europei, procesul de adîncire a vieții interioare a omului. Încă de pe vremea lui Petrarca, sentimentele și emoțiile personale ale omului, viața sufletească subiectivă influențează poezia lirică; acum însă, în contrast cu idealurile 465 supramundane ale evului mediu, cu cultul mate-

rialist pentru lumea simțurilor din timpul Renașterii și cu dominația rațiunii abstracte în perioada iluminismului, trăirea psihică devine sursa principală a imaginației în toate domeniile artei. Ea este cea care furnizează cele mai importante motive artistice și, ceea ce este și mai important, prin ea sînt interpretate și lămurite viața și problemele ei. Acest psihocentrism, acest spirit al unei noi reflecții, care caută adevărul în viața interioară, impregnează nu numai *Caprichos* ale lui Goya, dar stă și la baza cronicii sale de război pictate, care este o parafrază a emoției zguduitoare stîrnite într-un suflet sensibil de umbrele războiului și cu care se asociau, ca la Hölderlin, Byron și Leopardi, dar crescute pe alt teren, deopotrivă proteste pasionate și aspirații fierbinți către o lume nouă, mai bună.

NOTE

1. Ținute în iarna 1807/08 la Berlin.
2. De Albrecht Altdorfer, la Alte Pinakothek din München.
3. Salvator Rosa (1615—1673), pictor italian, autor de tablouri pe teme de bătălie, peisagistice și de gen, cu o coloratură romantică.
4. Valerian de Loga, *Francisco Goya*, Berlin 1903.
5. Denumire populară a mai multor munți germani, și mai ales a celui mai înalt munte din Harz, der Brocken, pe care vrăjitoarele s-ar aduna în Noaptea valpurgică sau în Noaptea sf. Ioan.
6. Jocuri ale fanteziei.
7. L. Planiscig, „Alessandro Magnasco și orientarea spre pictura de gen cu caracter romantic a barocco-ului".
8. Ch. Yriarte, *Goya*, 1867.
9. Fraza e citată aproape textual din *Istoria picturii*, III (Leipzig 1900), a lui Richard Muther, cunoscută în genere pentru caracterul ei literaturizant și romanțat.
10. în realitate.
11. Conde de la Viñaza, *Goya: su tiempo, su vida, sus obras* (*Goya*: *vremea, viața și operele sale*, Madrid 1887).
12. Romanul cel mai important al lui Goethe, terminat, după douăzeci de ani de muncă, în 1796.

CULTUL PENTRU MONUMENTE ȘI EVOLUȚIA ARTEI*

I. Problematica generală

Veneraţia faţă de monumente capătă în viaţa noastră spirituală de astăzi o însemnătate crescîndă, dar observatorului atent nu-i poate scăpa faptul că, atît asupra premiselor şi motivelor care-i stau la bază cît şi asupra sarcinilor ce-i revin, domneşte o destul de mare confuzie. O încercare de a stabili momentele principale ale evoluţiei istorice a acestei probleme mi se pare de aceea a fi cu atît mai utilă cu cît asupra aspectelor ei celor mai importante nu s-a pus pînă acum, după părerea mea, accentul cuvenit.

Există îndubitabil multe surse ale veneraţiei faţă de monumente.

Printre cele mai vechi, se cade să amintim pietatea religioasă. Statuile de zei şi temple, ca şi alte obiecte legate de concepţii şi amintiri religioase, erau, la cele mai vechi popoare de cultură, sacrosancte şi puse sub protecţie publică. În China şi Japonia, tot ce se află în temple se bucură de milenii de ocrotirea legii şi acestei ocrotiri îi datorăm faptul că s-au păstrat în număr atît de mare monumente din cele mai vechi perioade ale dezvoltării artei asiatice extrem-orien-

* Studiul a apărut în volumul: Max Dvořák, *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, Piper Verlag, München 1929.

tale. Dar chiar şi în alte domenii, în care protecţia cu caracter religios a monumentelor nu a căpătat formă legală, datorăm pietăţii religioase faptul că s-au păstrat multe opere de artă care altfel ar fi căzut jertfă unor noi cerinţe artistice. Ea a avut un rol însemnat şi în arta creştină, mai mare în trecut decît astăzi, cînd cercurile bisericeşti au fost cuprinse de o pasiune inovatoare lipsită de pietate.

Nu mai puţin veche credem a fi valorificarea genealogică a vechilor monumente: veneraţia pentru tot ce s-a moştenit de la strămoşi, care a jucat în toate timpurile un mare rol în cadrul unor familii sau al unor întregi colectivităţi şi popoare şi care a determinat păstrarea edificiilor şi a altor monumente, de care se legau amintiri străvechi. Deosebit de instructivă este în acest context cruţarea unor monumente ale antichităţii clasice în Roma medievală. Columnele lui Traian şi Marc Aureliu, Coloana lui Phocas[1], Moles Hadriani[2] Dioscurii[3], statuia ecvestră a lui Marc Aureliu[4] ar fi dispărut cu siguranţă, dacă nu ar fi fost venerate ca vestigii istorice, ca embleme ale trecutului oraşului etern. Ele erau *memorabilia urbis Romae*[5], pelerini şi turişti veneau din toată lumea să le vadă şi să le admire, aşa cum vin astăzi să vadă şi să admire Capela sixtină. Că această sursă de conservare a monumentelor ca mărturii ale trecutului nu a secat nici astăzi, o dovedesc cît se poate de limpede diferitele muzee care au fost create în amintirea unor evenimente istorice importante sau a unor personalităţi de seamă şi pentru păstrarea obiectelor legate într-un fel sau altul de aceste evenimente sau personalităţi.

La toate acestea se adaugă însă şi una dintre cele mai importante surse ale cultului pentru monumente: entuziasmul patriotic, care-şi găseşte satisfacţia în operele de artă ale generaţiilor trecute, de care este mîndru chiar dacă de ele nu se leagă amintirea anumitor evenimente istorice. Acesta a fost un factor care a jucat încă în antichitatea clasică un mare rol, atestat atît de mărturii lite-

rare cît şi de numeroasele opere de artă, irelevante din punct de vedere religios sau ca vestigii istorice, şi totuşi foarte preţuite de generaţiile ulterioare.

O însemnătate deosebit de mare a căpătat-o această motivaţie a cultului pentru monumente în vremea Renaşterii, cînd a devenit predominantă faţă de toate celelalte. În marile centre comerciale din sudul şi nord-vestul Europei, conducerea a fost preluată de către o societate, ai cărei membri nu aveau genealogii prea vechi, vechi cetăţi, tradiţii şi drepturi de familie şi care au înlocuit de aceea ce le lipsea ca valori venerabile personale prin trecutul comunei căreia-i aparţineau. Pe seama acestui trecut al comunei au început să fie trecute toate monumentele produse de activitatea artistică din trecut, pe care le poseda comunitatea. La curţile feudale, artistul era un meseriaş care făcea parte din servitorime şi ale cărui opere erau îndeobşte preţuite după valoarea lor materială şi după munca prestată. În schimb marii bancheri şi fabricanţii de lînă, un Jodocus Vydt la Brügge sau un Cosimo Medici la Florenţa, erau puşi ca breaslă în acelaşi rînd cu artiştii şi, întrucît importanţa individuală a artiştilor era în genere în creştere iar informaţiile autorilor clasici despre valoarea acordată în antichitate creaţiei artistice aveau un ecou tot mai mare, marii artişti şi operele de artă au dobîndit o însemnătate nouă în viaţa publică. Veneraţia faţă de ele făcea parte din obligaţiile cetăţii, istoria lor era unul din titlurile de glorie ale acesteia, iar pentru a da acestei istorii şi o origine corespunzătoare, pe cît posibil mai veche şi mai glorioasă, se ajungea în Italia pînă la arta antichităţii clasice, de la care nu numai că artiştii din vremea Renaşterii învăţau (ceea ce s-a întîmplat adesea şi mai înainte), dar către care priveau cu mîndrie patriotică toţi oamenii de cultură.

Influenţa acestei mutaţii asupra atitudinii generale faţă de patrimoniul artistic a fost foarte mare. Au fost redactate, începînd de atunci, nu-

meroase biografii de artiști și lucrări de topografie artistică, care, prin fixarea pe cale literară a operelor unor artiști renumiți, au contribuit nespus de mult la păstrarea lor. S-a dezvoltat chiar și o veritabilă adorație față de operele de artă înseși, atît față de creațiile prezentului și ale perioadelor imediat anterioare, în măsura în care acestea puteau fi puse în relație cu prezentul, cît și față de monumentele artei antice.

Mărturii diverse ne arată cît de mult a contribuit acest cult patriotic al monumentelor la ocrotirea operelor aflate în patrimoniul public. Din știri documentare și din cronici știm, de exemplu, că în secolele al XV-lea și al XVI-lea numeroși artiști străini, francezi, flamanzi și germani, au lucrat în Italia. În timp ce operele maeștrilor italieni contemporani acestora, care au fost consemnate și descrise de Vasari și de alți scriitori despre artă, spre gloria orașului natal, ni s-au păstrat aproape fără excepție, operele artiștilor străini s-au pierdut în marea lor majoritate. Sau un alt exemplu. În Franța și în Germania viața artistică cunoștea în secolul al XV-lea o înflorire nu mai prejos de cea din Italia, dar întrucît aprecierea patrimoniului artistic nou și vechi bazată pe ideile Renașterii italiene s-a răspîndit abia mai tîrziu în Germania și în Franța, din bogăția de odinioară a artei quattrocento-ului german și francez s-a păstrat doar o mică parte. Incetul cu încetul însă o atitudine față de artă asemănătoare celei din Florența și Veneția, din Brügge și Gent, s-a răspîndit pretutindeni și s-a dezvoltat în toate direcțiile în care începea să se dezvolte viața socială. Patriotismul artistic comunal din Renaștere s-a transformat astfel treptat într-unul statal și național, ceea ce a deplasat și limitele patrimoniului artistic ce se cerea ocrotit. Îndeosebi la începutul secolului al XIX-lea acest punct de vedere patriotic era predominant în toate declarațiile și discuțiile despre prețuirea și ocrotirea monumentelor vechi. Un rol l-au avut în această privință și teoriile filosofice și istorice ale iluminismului și romantismului, potrivit cărora monu-

mentele din vechime, ca documente ale unei *aurea aetas*[6] naționale sau general omenești, ale unei vremi idilice, mai bune, impun o atenție deosebită și grija cea mai devotată. Întreaga mișcare pentru ocrotirea operelor evului mediu, care s-a produs în prima jumătate a secolului al XIX-lea, pornește de la acest temei spiritual, ceea ce și explică faptul că, pentru cele mai multe legi de ocrotire a patrimoniului, punctul de vedere patriotic a constituit pînă astăzi motivația principală. Chiar în urmă cu puțini ani, un savant reputat, profesorul Dehio considera într-o cuvîntare, care a văzut lumina tiparului, că sentimentul patriotic este sursa principală a cultului pentru monumente. Riegl l-a contrazis într-un articol publicat în *„Mitteilungen der Zentralkomission"*[7], în care sublinia, desigur nu fără îndreptățire, că la baza plăcerii pe care o resimțim în fața unei vechi ruine, biserici, orașe nu stau în primul rînd considerații de ordin patriotic.

Mi se pare însă că Riegl a mers și el prea departe cînd a încercat să elimine cu totul rolul iubirii de țară din atitudinea noastră față de monumentele vechi. Nu numai valoarea artistică este cea care determină mii de oameni să viziteze un monument al trecutului național, ba chiar, transformarea treptată a dragostei de patrie doctrinar politice într-o iubire de țară concret culturală a făcut în timpul din urmă ca relațiile patriotice să treacă pe primul plan în atitudinea față de arta veche.

O consecință a noii prețuiri a operelor de artă veche, de tipul celei care s-a dezvoltat în Renaștere, a fost și apariția amatorilor și cunoscătorilor de artă. În timp ce arta prezentului era încă în medie înțeleasă de toți, monumentele perioadelor artistice trecute presupuneau preferințe speciale personale și o capacitate de cunoaștere care, la rîndul lor, au făcut ca o serie de oameni să înceapă să se ocupe în mod intens de vechile opere de artă în calitate de amatori de artă, de cercetători ai artei și de colecționari. „Camerele

de rarități"[8] s-au transformat în colecții de artă

în care diverse obiecte de artă erau păstrate nu doar, ca în trecut, pentru materialul din care erau făcute sau pentru valoarea lor de raritäţi, ci din plăcerea provocată de însemnătatea lor istorică şi artistică. Însemnătatea colecţiilor de artă a continuat să crească, îndeosebi din momentul în care a început, pe linia curentelor academice şi sub patronaj public, să li se atribuie o misiune pedagogică, care, evident, nu corespundea decît în mică măsură scopurilor lor iniţiale, repede depăşite. Colecţiile şi muzeele au devenit, dincolo de toate aceste considerente, instituţii foarte importante ale vieţii artistice publice, cărora le datorăm atît conservarea a numeroase opere vechi de artă cît şi o aprofundare continuă, mereu reînnoită, a înţelegerii lor.

Dar colecţionarea de opere de artă a contribuit şi indirect la ocrotirea lor. Ca marfă căutată, mult solicitată, ele au dobîndit o mare valoare materială, ceea ce a avut drept consecinţă faptul că stăpînitorii şi guvernele au început să pună sub control operele vechi de artă găsite în cadrul unor săpături sau care se aflau în posesia publică şi să ia măsuri împotriva furtului lor sau a înstrăinării lor neautorizate. Pe această bază fiscală au fost emise, în secolul al XVI-lea la Roma şi la Veneţia, primele dispoziţii împotriva exportului de opere de artă; pe această bază s-a dezvoltat, în epoca mercantilismului, marea ingerinţă a administraţiei de stat în viaţa artistică, reinterpretată mai tîrziu, în secolul al XIX-lea, ca reprezentînd o datorie morală. Şi astăzi în unele state, ca Italia şi Grecia, prevederile legislative privind ocrotirea vechiului patrimoniu artistic se întemeiază în primul rînd pe motive de ordin fiscal[9].

O altă sursă deosebit de importantă a consideraţiei pentru vechile monumente de artă şi a grijii pentru păstrarea lor este năzuinţa spre îmbogăţirea experienţei şi informaţiei istorice. Ea este adînc înrădăcinată în sufletul omenesc şi probabil tot atît de veche ca însăşi cultura umană. Consecinţa ei necesară este interesul pentru tot ce poate fi privit ca o mărturie a istoriei trecutului.

Aşa se face că, şi în cele mai vechi însemnări istorice, găsim din cînd în cînd menţiuni privitoare la obiectele semnificative din punct de vedere istoric sau artistic. O dată cu dezvoltarea crescîndă a istoriografiei, astfel de menţiuni au devenit mai frecvente şi mai amănunţite, ceea ce ne permite să afirmăm că şi în întreaga viaţă spirituală interesul pentru vechi monumente istorice şi artistice era în creştere. Se ştie cît de bogate în informaţii istorice asupra artiştilor şi operelor de artă sînt scrierile autorilor clasici, cărora le datorăm cunoaşterea faptelor celor mai importante ale istoriei artei din antichitate. Chiar dacă în evul mediu s-a produs o întrerupere, ştirile despre monumentele memorabile istorice şi artistice limitîndu-se cel mai adesea la note sporadice, interesul pentru mărturiile monumentale ale trecutului nu a dispărut niciodată cu totul. În ultimele secole el a crescut continuu, ajungînd în cele din urmă să constituie o parte importantă a ştiinţelor istorice moderne, a căror înrîurire asupra vieţii spirituale a prezentului nu mai are nevoie să fie subliniată. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea interesul istoric a trecut în toate problemele ocrotirii monumentelor atît de categoric pe primul plan, încît a fost pur şi simplu identificat cu întregul conţinut al cultului modern pentru monumente, deşi nu e greu de demonstrat că există multe monumente la care însemnătatea istorică şi însemnătatea lor în cadrul cultului de astăzi pentru monumente nu numai că nu coincid, ci sînt diametral opuse. Curtea interioară a unei mănăstiri, o străduţă veche, la fel de neînsemnate din punctul de vedere al istoriei ca şi al istoriei artei, au adesea asupra noastră un efect mai puternic decît unele monumente care se numără printre mărturiile cele mai importante ale istoriei artei sau printre semnele cele mai remarcabile ce amintesc evenimente istorice. Este deci exagerat să se explice cultul actual al monumentelor, cum s-a încercat în ultima vreme, doar prin creşterea culturii istorice şi implicit a înţelegerii valorilor istorice. Acesta este numai un moment, care a

acționat împreună cu altele, dar care a devenit precumpănitor în cadrul istorismului secolului al XIX-lea.

Toate aceste motivații ale prețuirii monumentelor, care pot fi urmărite în evoluția lor din timpuri îndepărtate, nu epuizează însă tot ce stă la baza interesului nostru pentru vechi monumente și a plăcerii pe care ele ne-o produc. Motivele de ordin religios, genealogic, patriotic, material, istoric nu intră în considerație în cazul unei ruine modeste a unei vechi cetăți, din care nu s-au păstrat decît rămășițe ale unor ziduri dărăpănate și care, totuși, ridicîndu-se pe o coastă împădurită de munte, deasupra unui rîu năvalnic, îl bucură și-l entuziasmează pe călător, deși acesta nu știe nimic despre trecutul ei și nici alte lucruri care l-ar putea interesa, doar pentru că-i stîrnește plăcerea și-i creează o stare de spirit elevată. Este limpede că în acest caz intră în acțiune alte valori decît cele menționate mai înainte și anume valori caracterizate îndeosebi prin apelativele „romantic, pitoresc, plin de atmosferă", care se întemeiază pe de o parte pe anumite sentimente și pe de alta pe calități estetice ale monumentelor, fără însă ca primele să coincidă cu sentimentele generale, de exemplu patriotice sau religioase, ce condiționează îndeobște atitudinea față de monumentele vechi, și fără ca ultimele să fie identice cu valoarea absolută a monumentelor, al căror efect, în cazuri ca acela citat mai sus, este determinat mai puțin de forma artistică inițială, cît de înfățișarea pe care au căpătat-o de-a lungul vremii și în cadrul mediului lor ambiant.

Alois Riegl, care și-a consacrat ultimii ani ai vieții ocrotirii monumentelor din Austria și care era o fire prea profundă pentru a face acest lucru fără să fi meditat asupra problemelor principale ale sarcinii pe care și-o asumase, a însumat aceste valori sub denumirea de valori ale vîrstei, încercînd să explice sentimentul de admirație față de ele prin ideea de evoluție ce stă la baza concepției noastre despre lume.

Riegl și-a formulat această părere în scrierea: *Der moderne Denkmalkultus und ihre Entstehung*[10], care reprezintă tot ce s-a scris pînă acum mai important și mai subtil asupra acestor probleme, astfel încît ne vom referi mai amănunțit la această lucrare.

Riegl distinge monumente gîndite ca atare și monumente neintenționat gîndite cu această funcție. Antichitatea cunoștea, după părerea sa, numai monumente voite, o deosebire trebuind făcută totuși între popoarele orientale vechi, la care existau numai monumente ale anumitor persoane și familii, și popoarele aparținînd culturii greco-romane, la care a apărut monumentul voit patriotic. Un monument voit se putea păstra numai atîta vreme cît existau oameni legați în vreun fel de cauzele aparitiei sale. Monumentele patriotice aveau în mod firesc o durată mai îndelungată întrucît însăși continuitatea existenței unui popor era o garanție pentru păstrarea unor astfel de monumente. Totuși despre o grijă pentru monumente, despre o venerație a lor în sensul actual al cuvîntului nu poate fi vorba nici în antichitate, nici în evul mediu. Situația s-a schimbat abia în vremea Renașterii prin constituirea unei noi idei despre valoarea monumentului. Monumentele antichității au început să fie prețuite din nou, dar nu numai ca monumente voite, ca surse și transmițătoare ale amintirii puterii și măreției vechiului imperiu, ci și pentru valoarea lor artistică și istorică. Ele erau venerate ca trepte ale propriei creații artistice, apoi și pentru forma lor artistică, atunci cînd a început să se încetățenească ideea că arta care le produsese era singura artă adevărată, justă din punct de vedere obiectiv și general valabilă pentru toate timpurile.

Așadar, după părerea lui Riegl, de la Renaștere încoace în prețuirea vechilor monumente a acționat un dublu interes, mai întîi unul istoric și apoi un interes artistic dogmatic, ceea ce a dus la împărțirea monumentelor în monumente de artă și monumente istorice, împărțire care s-a menți-

 nut pînă în zilele noastre. În Renaștere au apărut

și primele măsuri, necunoscute epocilor anterioare, pentru protecția vechilor monumente.

Evoluția ulterioară a constat, după Riegl, în faptul că, pe de o parte caracterul obiectiv exemplar al antichității s-a diminuat continuu prin valorificarea crescîndă a altor tipuri de artă iar, pe de altă parte, pentru că, în locul vechiului mod de scriere patriotică a istoriei, interesul s-a îndreptat către problemele evoluției istorice. Pentru o istorie dominată de ideea evoluției sînt demne de luat în considerație nu numai monumentele memorabile, importante, ci toate monumentele care au o valoare în cadrul evoluției, valoare total independentă de materialul folosit, de calitatea muncii prestate și de destinația obiectului, numită de Riegl valoare a vechimii (vîrstei) și care a înlocuit astăzi pretutindeni valoarea memorială urmărită în antichitate, ca și valoarea istorică și artistică din Renaștere.

Valoarea istorică și artistică pretindea conservarea cît mai deplină a formelor, ceea ce explică favoarea de care s-au bucurat restaurările care aveau ca scop păstrarea formei; valoarea vîrstei cere dimpotrivă în primul rînd păstrarea patrimoniului transmis, fără nici o intervenție care ar putea să șteargă urmele vîrstei și să falsifice semnificațiile multilaterale ale monumentului.

Această concepție a lui Riegel pare atît de clară și de convingătoare, încît ar putea fi privită ca o rezolvare concluzivă a problemei, dacă, la o examinare mai atentă, nu ar apărea unele îndoieli. Aceasta pentru că, din cele spuse mai înainte despre diferitele surse ale cultului față de monumente, reiese destul de limpede că succesiunea istorică a celor trei faze ale cultului monumentelor propusă de Riegl se află în contradicție cu fapte istorice evidente.

Este astfel greu să ne îndoim de faptul că, în antichitate, decisivă pentru atitudinea față de vechile monumente era nu numai valoarea memorială voită, ci și că un nou rol l-a avut importanța istorică și artistică a operelor de artă 476

vechi. Cum ne-am putea explica altfel faptul că numeroși scriitori ai antichității clasice vorbeau amănunțit despre opere de artă nu datorită intenționalității lor memoriale, ci datorită importanței lor istorice și artistice, care este subliniată în mod expres și caracterizată îndeaproape?

De ce s-ar fi făcut atîtea copii, pînă tîrziu în epoca imperiului, după vechi opere de artă, cărora le lipsea orice valoare intenționat memorială, dacă n-ar fi existat totuși un interes pentru forma lor artistică de mult depășită? De ce, cum ne arată casa descoperită lîngă Farnesina, s-ar fi executat pe pereții locuințelor imitații după vechi picturi, de ce s-ar fi strîns pinacoteci întregi de picturi vechi? Încă regii Pergamului începuseră să colecționeze vechi opere de artă grecești, iar după vremea lor plăcerea de a colecționa a crescut continuu, devenind în epoca romană imperială, ca și astăzi, o pasiune aproape bolnăvicioasă. Corăbii întregi aduceau la Roma, din Grecia și din Orient, vechi opere de artă de toate genurile și în fiecare casă cît de cît nobilă puteai găsi, ca și în zilele noastre, vechi tezaure de artă, îmbogățite continuu cu noi piese scoase la iveală de săpături, ceea ce presupune în chip evident existența unei anumite atitudini generale, istorice și artistice, față de operele de artă vechi. Fără o asemenea relație cu creația artistică a trecutului nu ar fi de conceput renașterea din vremea Flaviilor a formelor egiptene și grecești arhaice și nici nu ar fi putut apărea istoricismul conștient din epoca romană imperială tîrzie, care i-a făcut pe arheologi să conteste acestei perioade vreme îndelungată, în mod eronat, orice originalitate.

În evul mediu, interesul artistic și istoric pentru operele de artă ale trecutului a scăzut considerabil, dar nu a dispărut cu totul, după cum reiese atît din numeroasele încercări conștiente de a atinge calitatea artistică a operelor antichității, cît și din diferite știri și notații. Un interes istoric l-a determinat înainte de toate pe Carol cel Mare să poruncească aducerea statuii ecvestre a lui Teo-
477 doric[11] la Aachen. Interesul istoric explică de ce

episcopul Bernward a comandat la Hildesheim imitații după coloanele romane triumfale[12] și tot el se propagă în literatură de la cărțile pelerinilor pînă la Ghiberti*.

În schimb însă, în vremea Renașterii, monumentul voit memorial a dobîndit o însemnătate încă și mai mare decît în antichitate. Năzuința spre eternizare prin monumente era atît de mare, la persoane individuale ca și la comunități, încît Burckhardt a socotit-o ca fiind una dintre cele mai importante trăsături caracteristice ale Renașterii. Bisericile s-au transformat în mausolee și panteoane, în piețele publice s-au ridicat statui, în cadrul tablourilor erau pictate și portretele donatorilor, portretul în genere capătă o importanță crescîndă și mari edificii sînt construite numai pentru a transmite posterității numele ctitorilor lor.

Toate acestea au evident la bază convingerea că astfel de monumente cu caracter voit memorial vor fi privite ca atare și de generațiile următoare. Năzuința aceasta spre glorificare prin monumente s-a menținut neștirbită pînă în zilele noastre, cum o dovedesc, abstracție făcînd de alte considerente, numeroasele statui care au fost înălțate pretutindeni în ultimele secole și care sînt înălțate și astăzi, chiar dacă de multă vreme misiunea lor artistică este în continuă descreștere.

Criteriile propuse de Riegl în legătură cu cultul pentru monumente în antichitate și în epoca modernă nu pot fi deci privite ca trepte succesive ale dezvoltării, întrucît ele rezultă din motivații ale interesului pentru vechile monumente, ce pot fi observate în toate epocile. Ele sînt tot atît de vechi ca sentimentul patriotic și istoric în genere, și, chiar dacă conținutul lor s-a modificat în funcție de nivelul cultural al epocii respective, nu pot fi acceptate ca trăsături deosebitoare absolute ale diferitelor faze istorice ale cultului pentru monu-

* Henry de Blois, episcop de Winchester (1129-71), a cumpărat la Roma statui antice și le-a adus în patria sa (*Historia pontificalis*, M. 6 S.S. XX, p. 542).

mente, ci se conjugă cu toate celelalte motivații ale cultului pentru monumente, active în toate epocile.

Cum stau totuși lucrurile cu ultima fază constatată de Riegl în evoluția cultului pentru monumente? Coincide oare conținutul ei întru totul cu valoarea de vechime și poate oare concepția evoluționistă despre lume să fie privită drept cauza ei determinantă?

Și în această privință pot fi aduse obiecții.

Este indiscutabil că semnele vechimii, patina unui monument sînt de natură să sporească, pentru omul modern, farmecul unui monument. Plăcerile cele mai subtile pe care ni le oferă monumentele vechi ne sînt adesea stîrnite de aspecte exterioare ale lor provocate de trecerea timpului. Nu trebuie totuși să trecem cu vederea faptul că în zilele noastre cultul pentru monumente se îndreaptă cu admirație și spre alte calități ale vechi'or monumente care, fără a coincide total cu valorile artistice, nu pot fi interpretate pur și simplu ca valori ale vechimii. Lucrul acesta poate fi cel mai bine observat în cazul modernizării mediului ambiant al unui vechi monument, operațiune care poate potența sau diminua efectul monumentului, în funcție de felul în care artistul a știut să îmbine vechiul cu noul într-un ansamblu armonios.

Această armonie este însă condiționată nu numai de nivelul înalt al realizării artistice a elementelor noi și de păstrarea cu grijă a valorilor de vechime a monumentului inițial, ci și de o înțelegere deosebită pentru acele calități pe care le admirăm cînd resimțim efectul unitar al unor ansambluri de clădiri vechi, calități ce țin atît de stil cît și de valoarea de vechime. Observații similare putem face și în cazul monumentelor, al căror efect se întemeiază pe relația cu ambianța peisagistică. Efectul acesta poate fi explicat nu numai prin contrastul dintre monumentul în ruină și natura ce se reînnoiește perpetuu, cum crede Riegl, de vreme ce există numeroase cazuri în care mo-

 numente asemănătoare, la fel de ruinate și situate

în același tip de peisaj, ce se regenerează continuu, au valențe monumentale cu totul diferite. Stînci fără viață, pleșuve și sălbatice, potențează efectul ruinei unei cetăți, pajiști idilice pe cel al unei vechi gospodării țărănești. Cît din vechea atmosferă s-ar mai păstra dacă ar fi schimbat mediul ambiant? Și nu se leagă oare impresia puternică și de un anumit punct din care este privit monumentul sau de o anumită lumină care-l învăluie? Mai mult încă, și lucrul acesta mi se pare cel mai important, efectul acesta puternic este condiționat de o anumită receptivitate individuală, care presupune nu atît o concepție mai adîncă despre lume cît sensibilitate artistică conștientă sau inconștientă. Sînt mulți cei ce se află la nivelul cel mai înalt al formației intelectuale, care pot chiar fi considerați ca pionieri și experți ai interpretării evoluționiste a prezentului și trecutului, dar cărora ceea ce noi admirăm la vechile monumente le este de neînțeles, ba chiar le repugnă, după cum există oameni care au pentru ele o înțelegere deplină, deși teoria modernă a cunoașterii le este cu totul străină. Relația noastră cu monumentele vechi presupune mult mai puțin o anumită formație științifică și literară, cît dispoziție și educație artistică, o participare, conștientă sau nu, la viața și sensibilitatea artistică generală a epocii noastre. Pe lîngă aspectele generale materiale, intelectuale și sentimentale, și în parte independent de ele, un rol important în cultul din zilele noastre pentru monumente îl are o anumită atitudine estetică față de vechile monumente. Este vorba, în raport cu forma și aspectul obiectiv al monumentelor, de o interpretare artistică subiectivă, legată de o anumită epocă și de o anumită cultură artistică, corelată cum vom vedea, cu evoluția generală a artei și determinantă pentru conținutul cultului monumentelor.

Acest factor trebuie privit din capul locului ca fluctuant, astfel încît se cuvine să-l urmărim din punct de vedere istoric și să ne întrebăm cum s-a dezvoltat relația estetică, în cadrul evoluției generale a artei față de vechile opere de artă. 480

II. Antichitatea

Glorificarea eroică a străvechii culturi și arte minoice, pe care o întîlnim la Homer, sugerează asociații de idei ispititoare, dar care rămîn fără obiect atîta vreme cît și nu știm mai multe despre vîrsta de mijloc care desparte arta clasică de vechea artă orientală. Abia în epoca dezvoltării plenare a artei grecești problema pe care o punem capătă o formă concretă și ne duce la constatarea surprinzătoare că, așa cum se întîmplă cu atît de multe aspecte ale vieții spirituale, a existat și în ce privește cultul pentru monumente un paralelism izbitor între epoca modernă și acea antichitate pe care dogmatismul artistic miop al epocii moderne nu a mai recunoscut-o sau a recunoscut-o doar pe jumătate. Se poate afirma că, în toate timpurile în care arta a atins un nivel înalt în ce privește rezolvarea unei probleme anumite, a început și colecționarea sistematică a operelor de artă vechi: o privire în urmă, nutrită adesea și de faptul că pornea din cercuri care nu întruchipau în chip direct moștenirea gloriosului trecut. Cît de asemănători sînt în această privință Attalizii și Medicișii! Dar nu numai colecționarea de vechi opere de artă a fost la mare cinste în epoca elenistică. Monumente din secolele trecute au început, cum s-a întîmplat din nou în epoca barocă modernă, să fie incluse în cadrul noilor invenții artistice. Ca și în ultimele două secole, în epoca imperială nu erau admirate doar, ca în trecut, calități izolate de ordin naturalist sau compozițional ale vechilor opere de artă, ci întregul aspect stilistic era considerat ca avînd un farmec deosebit și era din această cauză imitat. Aceasta a dus la înmulțirea còpiilor și la curente arhaizante în artă. Ca și în zilele noastre, locurile și edificiile publice au fost împodobite cu imitații după vechi opere de artă, gliptotecile și pinacotecile au devenit centrul vieții artistice, iar cunoscătorii în materie de artă conducătorii acestei vieți artistice, o constelație căreia îi datorăm
481 aproape tot ce știm despre arta greacă mai veche,

ale cărei opere ni s-au păstrat mai ales sub forma de còpii din acea „epocă a stilurilor istorice". Aşa cum prerafaeliţii englezi au încercat să imite compoziţiile simple şi ritmul linear al lui Botticelli, tot astfel artiştii din epoca imperială s-au străduit să imite stilul sever, riguros, al tinereţii artei greceşti. Stilurile vechi, de mult depăşite, au devenit ultimul cuvînt al modei, cunoscătorii şi falsificatorii de artă, diferenţierea extremă a gusturilor, rafinamentul suprem, alături de cea mai plată lipsă de gust, şi-au pus pecetea asupra vieţii artistice a vremii.

Pentru dogmaticii din secolul al XIX-lea aceste fenomene au fost, cum am mai spus, o mărturie o decăderii artei clasice, care şi-a pierdut sub stăpînirea romană orice voinţă şi putinţă de sine stătătoare. Cunoscînd totuşi dezvoltarea grandioasă a artei în epoca imperială, cu nimic mai prejos în ce priveşte fertilitatea şi importanţa decît arta epocii eroice, nu putem să nu ne întrebăm dacă şi la baza universalismului artistic nu se află noi intenţii artistice pozitive.

Un răspuns afirmativ se impune de oriunde am privi lucrurile. În templul tuturor zeilor al lui Hadrian, vechi construcţii au fost îmbinate cu cele noi, pentru a nu le pierde pe cele vechi şi pentru a potenţa efectul construcţiilor noi — lucru care ni se pare astăzi atît de normal încît nu mai trebuie explicat. În sălile de ceremonie erau aduse vechi reliefuri, statui vechi erau înălţate în picioare şi aceasta nu din considerente antichizante, ci în funcţie de o nouă sensibilitate artistică foarte subtilă. Erau redescoperite farmecul vechiului, comoara de plăceri artistice pe care o reprezentau vechile monumente. Vechile opere de artă au devenit, ca în zilele noastre, expresia unei sensibilităţi artistice, al căror ţel suprem erau mai puţin problemele formale cît acordurile artistice de ansamblu. Acestui ţel trebuiau să-i servească în egală măsură arta trecutului şi cea a prezentului. Nu trebuie decît să ne rememorăm drumul pe care arta antică din ultima ei fază l-a străbătut — de la puternicul unison al Panteonului la copleşitoarea

simfonie a tuturor artelor din biserica Sf. Sofia — pentru a înţelege cît de adînc înrădăcinată era această sensibilitate de-a lungul întregii evoluţii artistice din antichitatea tîrzie şi cît de apropiată este ea în multe privinţe de cultul modern al monumentelor, de care se deosebeşte aproape numai printr-o altă atitudine faţă de natură. Căci prin aceasta a depăşit epoca modernă antichitatea, prin faptul că ea a ridicat impresia din natură la rangul de entitate artistică supremă.

Interdicţiile proclamate de Teodoric cel Mare, cel mai învăţat discipol al culturii clasice aflat pe un tron, împotriva distrugerii Romei, se întemeiau cu siguranţă pe acest încă viu panteism artistic al antichităţii tîrzii şi nu pe motive patriotice sau istorice.

Este însă evident că această veneraţie antică faţă de vechile opere de artă nu putea supravieţui antichităţii. Ea presupunea o supremă capacitate personală de înţelegere a artei, o cultură artistică dezvoltată la maximum şi este probabil că tocmai această extremă subiectivare a premiselor plăcerii artistice a fost unul din motivele principale pentru care, în cele mai multe domenii ale sferei artistice clasice din secolele al VII-lea şi al VIII-lea, odată cu dispariţia acestor premise şi a exponenţilor lor, se înregistrează o bruscă şi radicală primitivizare a artei.

III. Evul mediu

Aprecierea atitudinii estetice a evului mediu faţă de vechile monumente pare deosebit de dificilă. Lipsesc formulări literare clare care să ne indice calea de urmat şi ceea ce ne spune în această privinţă arta medievală are un caracter foarte fragmentar. Cîteva fapte pot fi totuşi stabilite.

Există clădiri din evul mediu timpuriu care au fost realizate în mare parte din ruine asamblate arbitrar şi neselectiv ale unor monumente clasice, dovadă peremptorie a faptului că operele de artă ale antichităţii se transformaseră pentru

lumea nouă într-o masă indiferentă, lipsită de viață. În sanctuarele Forumului s-a cuibărit treptat plebea, după ce fuseseră părăsite de papi care locuiseră o vreme în o parte din ele. Straturi de pămînt s-au depus pe ruine transformînd în cele din urmă acest „centru" al lumii într-un *campo vaccino*[13]. Capitoliul a devenit un loc de întîlnire al tîlharilor. Pînă în secolul al XVII-lea marile edificii monumentale ale antichității au fost pretutindeni folosite ca surse de material de construcție, încît cele mai mari orașe, pline de construcții care prin materialul și tehnica folosită păreau a fi destinate să dureze veșnic, au dispărut fără urmă, păstrîndu-se numai ce a fost cruțat întîmplător de pustiirea generală, fie din motive concrete practice, fie din motive idealiste, istorice sau religioase. Tocmai asemenea excepții, ca și clădirile bisericilor paleocreștine, dintre care cele ce nu au fost refăcute ulterior s-au păstrat aproape neatinse pînă astăzi, dovedesc că dispariția vechilor monumente s-a datorat nu degradării firești produse de trecerea timpului, ci lipsei de interes pentru păstrarea lor. Ele erau pentru stăpînii vremii de care am vorbit tot atît de lipsite de sens și de inutile ca o bibliotecă pentru un analfabet sau ca un parc în stil rococo pentru un țăran.

Nu exista nici o înțelegere pentru aspectul de ansamblu al vechilor ruini, dar curînd au început să se dezvolte noi relații față de unele particularități formale ori de conținut ale antichității. De multă vreme s-a recunoscut că părerea, potrivit căreia antichitatea ar fi început să influențeze noua dezvoltare a artei abia de la Renaștere încoace, era greșită. Arta medievală și-a îndreptat în repetate rînduri privirea spre moștenirea artistică a antichității și aceasta din două motive. Mai întîi pentru că noua dezvoltare a artei avea la bază multiple tradiții antice, reprezentări imagistice antice, reziduuri și reducții ale invențiilor formale clasice și, ceea ce este esențial, elementele cele mai importante ale concepției clasice despre calitățile ce trebuie atinse de opera de artă, ca de exemplu convingerea despre necesitatea obiectivi-

tății în redarea naturii sau aspirația spre monumentalitate tectonică în arhitectură, trăsături prin care arta medievală se deosebește de arta popoarelor necivilizate și apare ca o continuare directă a artei popoarelor de cultură ale antichității. Această corelație istorică o temeiurilor și a scopurilor generale ale artei medievale cu antichitatea a făcut ca, în cadrul dezvoltării progresive a artei medievale, să apară continuu noi puncte de contact cu arta clasică.

A doua sursă a acestor puncte de contact a fost arta bizantină, în care, chiar dacă de multe ori ca o repetiție sterilă, creația artistică a epocii imperiale s-a păstrat ca o practică vie și care a deschis și artei Occidentului, influențînd-o periodic, noi căi spre arta veche.

De-a lungul întregului ev mediu a existat așadar în arta occidentală o întreagă serie de curente, în parte cu caracter general, în parte de origină locală sau limitate la anumite ramuri ale artei, care s-au întemeiat pe relații artistice noi cu operele de artă ale antichității. Așa-numita Renaștere carolingiană își avea sursele, în ce privește conținutul ei, în tradiții artistice clasice încă direct preluate, dar noua receptivitate din Europa centrală față de acestea a făcut ca, în toate domeniile culturii spirituale și artistice, să se înregistreze o întoarcere spre monumente de mare vechime. Nu doar valoarea materială a fost aceea care l-a determinat pe Carol cel Mare să aducă la Aachen de la Ravenna rămășițele unor edificii paleocreștine. Și chiar dacă încercările de reconstituire, pe care le putem observa pretutindeni, de la clădirile monumentale ale reședinței imperiale pînă la reforma scrierii, corespund mai mult unui program general politic și cultural al marilor regi, ele dovedesc totuși că între noua artă medievală și mărturiile artistice ale trecutului s-a creat o anumită reciprocitate, care de atunci nu s-a mai pierdut niciodată cu totul.

Într-adevăr, este mai presus de orice îndoială faptul că, paralel cu procesul de emancipare a noilor popoare și strîns legată de acest proces, poate

fi observată de-a lungul întregului ev mediu o permanentă apropiere de arta clasică, o continuă mișcare renascentistă, față de care marea Renaștere italiană este numai un nou stadiu, dar care încă în secolele al XI-lea și al XII-lea nu era mai puțin importantă decît în secolul al XV-lea. Faptul acesta își găsește expresia atît în evoluția generală cît și în mișcări locale. Chiar dacă derivarea noii arte statuare de la Chartres din clasicismul provensal s-a dovedit nefundată, noua sculptură nu s-ar fi putut totuși dezvolta fără reînvierea interesului pentru obiectivele plasticii monumentale antice. Pe de altă parte, cît datorează noua arhitectură redescoperirii arhitecturii antice tîrzii, o dovedesc domul din Pisa și Sf. Ambrogio din Milano, monumente care stau, nu mai puțin decît construcțiile din Ile de France, la baza evoluției ulterioare.

La Roma s-a născut, ca rezultat al unei evoluții locale cu rădăcini îndepărtate, un stil arhitectonic, care ne apare ca un diminutiv naiv al marilor modele romane, dar care ne vorbește totodată despre impresia nouă, puternică, pe care monumentele artei clasice și paleocreștine au început să o exercite asupra noii lor ambianțe. La Florența influențe locale se îmbină în așa-numita protorenaștere cu o orientare pregnant clasicizantă, care a mers pînă la organizarea unor săpături care să facă posibilă împodobirea corespunzătoare a noilor clădiri cu elemente de construcție antice originale. Dogii au reconstruit capela lor princiară, care și ca problemă arhitectonică își are originea într-o idee din antichitatea tîrzie, după modelul bisericii Sfinților Apostoli[14] a lui Justinian, pentru a o transforma într-un muzeu de vechi opere de artă. În Sicilia a apărut, sub Frederic al II-lea, un stat care, nu numai prin instituțiile sale publice și prin ideile conducătoare ale administrației, ci și prin arta oficială, reprezenta o întoarcere conștientă spre antichitate. Monedele sînt bătute după modèle clasice iar clădirile publice sînt împodobite cu busturi portretistice clasicizante. La baza remarcabilei sculpturi și arhitecturi proven- 486

sale din a doua jumătate a secolului al XII-lea, care pare dependentă întru totul de monumentele clasice care s-au păstrat în număr atît de mare în Aquitania, stă tot acest prim val general al Renașterii, care se încheie provizoriu cu primul mare artist toscan căruia-i știm numele și operele, Niccolò Pisano, și cu marii pictori italieni ai Ducento-ului, Cavallini și Duccio.

El este pretutindeni înnăbușit de marșul triumfal al noii arte din nord-vestul Europei, în cadrul căreia lupta noilor popoare pentru o stăpînire artistică independentă a naturii vii și a materiei neînsufletite a dus la un stil care, constituind expresia cea mai adecvată a noilor aspirații artistice ale secolului al XIII-lea, a înlocuit treptat pretutindeni toate celelalte orientări. Dar, un secol mai tîrziu, în Italia răsună din nou vocile morților și încă mai puternic decît oricînd.

Înainte însă de a ne ocupa de epoca „reînvierii antichității clasice", să încercăm să lămurim mai îndeaproape relațiile de care am vorbit dintre arta nouă medievală și vechile opere de artă, cu semnificațiile pe care aceste relații le au pentru tema noastră.

Dacă le studiem analitic, vom constata că *ele se întemeiază în toate cazurile pe descoperiri parțiale de caracter conținutistic ori formal, manifestînd o analogie perfectă cu relația contemporană cu natura.* Întreaga evoluție a artei medievale s-a caracterizat prin efortul de a pune la baza structurilor și reprezentărilor artistice concepții imagistice și rezolvări formale noi, independente. Acest efort nu se întemeia însă nici pe un studiu consecvent al naturii și nici pe o concentrare consecventă asupra anumitor probleme formale, ca în antichitate sau ca în Renaștere, ci pe diferite impresii izolate, pe amintirea unor opere și pe încercări de a rezolva într-un fel sau altul, dar cît mai viu și mai pregnant, problema structurii plastice și imagistice. Vechile compoziții tradiționale și vechile structuri arhitectonice au fost mereu reinterpretate și transformate, diferitele inovații 487 și modificări avîndu-și sursa atît în natură și

în propria inventivitate cît și în antichitate, care, în totalitatea ei, era pentru evul mediu la fel de imensă și de nepătruns ca însăși natura. Față de orizontul, ce cuprindea epoci și lumi, al antichității îmbătrînite și agonizante, interesul pentru monumente al evului mediu înseamnă descoperirea copilăriei, care preia, cu o ingenuitate dezarmantă, din tezaurul uriaș creat de timpurile trecute ceea ce înțelege din punctul de vedere al noilor sale concepții rudimentare despre artă și arhitectură.

Și ceea ce se prelua erau nu trăsăturile proprii artei clasice ori rafinamentele mijloacelor artistice de expresie, care puteau fi înțelese în evul mediu tot atît de puțin cît frumusețile poetice specifice odelor lui Horațiu sau admirabilul sistem al dreptului roman. Ca și în cazul relațiilor cu literatura antică, interesul este trezit doar de aspecte pur concrete, materiale, sau de scheme generale ale formei artistice. Dar chiar în cazul cînd simțim efortul de a o repeta cu fidelitate, asemănarea cu forma artistică antică rămîne doar sumară, superficială, ca în cazul modelelor est-asiatice pentru *chinoiserie*-ile rococoului. Artiștii medievali nu observau și nu erau în stare să imite decît trăsăturile cele mai izbitoare și mai grosolane, care deosebeau vechile monumente de produsele artistice ale prezentului, ori anumite aspecte izolate, concrete, ca, de exemplu, legile statuare cele mai elementare ale sculpturii antice ori anumite motive picturale și sculpturale, care, folosite de artiștii medievali, par străine în ambianța lor medievală.

Este lesne de înțeles că un astfel de interes s-a manifestat mai puțin față de monumentele clasice propriu-zise, cît față de cele paleocreștine și bizantine, mai apropiate de arta medievală din punctul de vedere al conținutului și al formei; dintre monumentele antichității au stîrnit interes artistic numai cele la care în esență motivul de ansamblu iconografic sau formal originar s-a păstrat nestirbit, cum a fost foarte frecvent cazul cu opere ale artelor minore sau cu sculpturi funerare. Fragmentele și ruinele nu jucau încă nici un

rol, ele rămîneau, ca în evul mediu timpuriu doar pietre inerte, care nu meritau să fie luate în seamă și cruțate.

O dovadă a justeței acestor aprecieri o oferă imaginile medievale ale unor monumente antice. Căci interesul istoric, patriotic, religios, plăcerea stîrnită de obiecte străine, ciudate, de descrieri de călătorie și de obiecte în jurul cărora imaginația a creat o aureolă, au dus uneori la încercări de a le reda în imagini artistice. Putem în aceste cazuri observa că asemenea încercări se făceau cel mai adesea în afara oricărei legături cu monumente reale, pe baza unor invenții cu totul arbitrare, determinate în ce privește forma artistică de structura artei medievale și că numai legenda adăugată ne permite să aflăm ce reprezintă asemenea imagini. Uneori vechile monumente erau caracterizate prin trăsături izolate, deosebit de izbitoare, ca, de exemplu, edificiile romane prin colonade, arcade și coloane împodobite cu reliefuri. Întîlnim uneori astfel de reprezentări, care sînt față de monumentele reale ceea ce hieroglifele sau semnele sînt față de reprezentarea plastică, în descrierile topografice, în istoriile omenirii sau în parafrazele temelor poetice ale antichității. Ele erau folosite și pentru caracterizarea locului în care se desfășoară o scenă religioasă, fapt ce poate fi exemplificat printr-o lungă serie de exemple, de la înfățișarea Sfîntului Mormînt pe lucrări de artă plastică aplicată din evul mediu timpuriu pînă la edificiile romane din tablourile ce ilustrează legenda Sf. Francisc din Assisi.

Mult mai frecvente erau însă imaginile fără vreo astfel de caracteristică aparținînd unui monument anume, în care doar legenda scrisă alături trimitea la vreun vechi edificiu. Tot așa cum eroii antichității apar în povestirile și poemele medievale, în cîntecele poeților itineranți și în epopeile savante în postura de cavaleri medievali, și vechile monumente, care constituiau scena faptelor eroice, erau traduse în stilul epocii. Era vorba aci nu doar de o licență poetică, ci de consecința firească a întregii relații artistice medievale cu arta

antică și cu monumentele ei. Orbi față de limbajul și sensul lor, față de efectul lor artistic de ansamblu și față de semnificația lor stilistică, tot așa cum ar fi un sălbatic în fața unei catedrale gotice, artiștii de atunci, neștiind ce să facă cu ele, le traduceau fără să stea pe gînduri în limbajul artistic al prezentului, chiar și atunci cînd se punea problema redării unui monument anumit. Dovezile deosebit de curioase în acest sens le întîlnim în caietul de desene al lui Villard d'Honnecourt.[15] În acest unic memorial artistic, datînd din secolul al XIII-lea, al unui arhitect francez, găsim printre altele și desene după opere de artă antice și medievale timpurii. Nu sînt produse ale imaginației, ci redări ale unor monumente concrete, cum reiese din examinarea lor mai atentă și cum o subliniază în mod expres și textul însoțitor. Ele aproape că nu s-ar deosebi de o serie de figuri gotice, atît de aproape sînt, stilistic, de acestea. Desenatorul le-a tradus, fără să vrea, în stilul gotic, tot astfel cum în acest caiet leul este stilizat gotic, deși a fost desenat, cum se precizează cu grijă, „al vif"[16]. Se poate astfel vedea deosebit de limpede cît de mare era prăpastia dintre viziunea și sensibilitatea artistică medievală și vechile monumente. Ele constituiau un material de studiu; realizările lor, reduse la norme și probleme rudimentare, se integrau ca elemente ale evoluției artistice medievale, dar nu trăiau încă o renaștere care să ducă la un cult estetic conștient și general al monumentelor. În totalitatea lor, ca și în aspectele lor individuale, specifice, localizate în timp, ele se aflau dincolo de sensibilitatea artistică vie, dincolo de cultura artistică a epocii, ca un nesfîrșit și de necuprins ținut de basm.

NOTE

1. Coloana lui Phocas a fost luată de la o clădire din sec. II pentru a sluji în sec. VII ca monument în onoarea lui Phocas, ofițer al armatei de pe Dunăre, care s-a înscăunat prin violență împărat al Orientului (602—610), fiind asasinat, după o domnie dezastruoasă, pentru care nu merita nici o cinstire.
2. Mausoleul monumentului funerar al lui Hadrian (c.135), astăzi Castel Sant'Angelo.
3. Vezi nota 5 la studiul despre Michelangelo.
4. Singura statuie ecvestră romană care s-a păstrat.
5. *„Lucrurile memorabile ale orașului Roma"*.
6. *Virsta de aur.*
7. Comunicări ale Comisiei Centrale [a monumentelor istorice].
8. *Raritätenkammern* sau mai ales *Kunstkammern* se numeau colecțiile de obiecte, de obicei foarte eterogene, care au început să se formeze la curțile princiare germane, începînd din secolul al XVI-lea. Rudolf II își numea foarte bogata și valoroasa sa colecție de la Praga *„Kunstkammer"*.
9. Afirmația lui Dvořák nu mai corespunde, evident, situației de astăzi, motivațiilor de ordin teoretic mai înalt care stau la baza tuturor legilor de ocrotire a patrimoniului artistic.
10. *Cultul modern al monumentelor și geneza lui.*
11. Pe care, cum spune Woermann, o cunoaștem numai pe baza tradiției scrise (*Geschichte der Kunst*, vol. III, Leipzig 1926, p. 71).
12. Vezi nota 7 la studiul „Les Aliscans".
13. *„cimp de pășunat"*.
14. Întemeiată de Constantin cel Mare, a fost construită de Iustinian și distrusă în 1463, im ortantă pentru că se presupune că a fost prototipul biserici San Marco din Veneția.
15. Arhitect francez din secolul al XIII-lea, a scris între 1230—40 *„Livre de portraiture"*, o colecție de desene (33 de foi cu 325 desene în peniță, doar jumătate din cele inițiale) înfățișînd planuri de clădiri, detalii arhitectonice, procedee tehnice, reprezentări de oameni și animale, studii de plante, etc.; un document de excepțională valoare pentru istoria artei.
16. *„pe viu"*.

SUMAR

Cuvînt introductiv 5

Alois Riegl 19
Franz Wickhoff 43
Les Aliscans 61
Pictura catacombelor 79
Idealism și naturalism în sculptura și pictura gotică 124
Schongauer și pictura neerlandeză 248
„Apocalipsul" lui Dürer 294
Cu privire la premisele istorice ale romanismului neerlandez 306
Michelangelo 319
Pieter Bruegel cel Bătrîn 377
Despre El Greco și despre manierism 424
Geneza artei baroce — concluzii 444
O cronică de război ilustrată 458
Cultul pentru monumente și evoluția artei 467

Redactor: VIOREL HAROSA
Tehnoredactor: VALERIA PETROVICI

Bun de tipar: 24.I.1983; Apărut: 1983;
Coli de tipar: 20,50; Planșe: 24.

Întreprinderea poligrafică Sibiu
Șos. Alba Iulia nr. 40
Republica Socialistă România